HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE

RAVEL ET NOUS

Préface de COLETTE, de l'Académie Goncourt

Dessins de Luc-Albert Moreau



ÉDITIONS DU MILIEU DU MONDE

RAVEL ET NOUS



Hommage à Maurice Ravel

(Peinture de Luc-Albert Moreau)

(PHOTO BONHOTAL)

HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE

RAVEL ET NOUS

L'HOMME - L'AMI - LE MUSICIEN

Préface de Colette, de l'Académie Goncourt

Dessins inédits de Luc-Albert Moreau



ÉDITIONS DU MILIEU DU MONDE
GENÈVE

L'ÉDITION ORIGINALE DE CET OUVRAGE COMPREND CENT QUATRE-VINGT-UN EXEMPLAIRES, SOIT: TRENTE ET UN EXEMPLAIRES, SUR VÉLIN CHAMOIS, NUMÉROTÉS DE 1 A 31, LES SEIZE PREMIERS ÉTANT HORS COMMERCE; ET CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES, SUR VOLUMINEUX BLANC SPÉCIAL, NUMÉROTÉS DE 32 A 181, LES CINQUANTE DERNIERS ÉTANT HORS COMMERCE.

PRÉFACE

Une chevelure bouclée par Melozzo da Forli pour son Ange à la Viole, *d'où émerge un visage de chat (quel chat ne lui a donné son amitié ?), une petite robe plissée, une main d'enfant qui serre, tout au long d'un corps de sept ans, le violon : c'est le premier portrait d'artiste d'Hélène Morhange. Elle n'est qu'à six ou sept ans de son premier prix. Quand elle montre cette photographie-là, on se récrie de rire : « Dieu, qu'elle était drôle ! »*

Je ne me décide pas à penser qu'elle fût risible. Dans les portraits des enfants prodigieux — fillette violoniste, garçonnet assis, les pieds pendants, au piano — je découvre ou j'invente un pathétique, qui dépend du contraste entre l'instrument démesuré et la téméraire vocation enfantine.

Au royaume de la musique, un enfant doué est une créature vouée. Il accède, par une voie sévère, à des joies, à un labeur qui n'ont rien de puéril.

S'agit-il d'une exception éclatante — aujourd'hui Jean-Michel Damase, pianiste compositeur dès ses huit ans, naguère Hélène Morhange devant les dix ans de qui s'ouvrirent les portes du Conservatoire — il semble qu'une intimation prématurée arrache, à son enfance, l'enfant prédestiné. La musique l'adopte. Il est prompt à comprendre, à parler le langage de ses maîtres, et le début de ses travaux,

qui réclament autant d'humilité que de passion orgueilleuse, participe de l'initiation.

Je ne me donnerai pas le soin superflu de rappeler ici la carrière de Morhange, de déplorer, autrement que dans mon cœur, qu'un rhumatisme malin l'ait interrompue au plus beau, au plus magistral moment de ses succès.

Sa récompense fut trop brève. Mais son activité n'eût été tarie que par la contrainte de quitter la musique. Or Morhange n'a jamais cessé d'appartenir à la musique, au peuple chaud, nerveux, sensible, qui se sustente d'harmonie et d'inspiration musicale. Elle reste la sûre dépositaire du style et de pures traditions. Ceux qui l'ont entendue jouer se souviennent; les plus jeunes virtuoses lisent respectueusement les mots qui dédient la Sonate piano-violon *à l'auteur de* Ravel et Nous.

Pourtant Moune s'inquiète :

— Moune écrivain ! De quoi ai-je l'air ?

Peut-être Ravel lui eût-il répondu qu'elle a l'air d'un chat qui écrit. Qui, sinon un chat, chantera Ravel, tendre maître des chats du Siam ? Le prénom félin de Morhange lui vient aussi de Ravel : « Je ne peux pourtant pas, lui disait-il à l'aube de leur amitié, vous appeler Hélène. A-t-on jamais nommé une chatte Hélène ? Vous vous appelez donc Moune, indiscutablement. »

J'aime citer quelques-unes des louanges que le génial parrain donna à sa filleule et qu'elle tient pour autant de lauriers : « Quand vous me déchiffrez, vous semblez connaître mieux que moi, déjà, ma musique. » Il célébrait « le son de quatrième corde que Moune avait parfois sur la chanterelle, et le « don mounien » d'expliquer la musique par la couleur des sonorités »...

Belle paire d'amis ! Morhange et Ravel se sentaient assez riches de musique intérieure pour l'oublier parfois, égrener

les heures en flâneries nocturnes, s'asseoir au seuil de Paris autour d'un guéridon de brasserie, prospecter à pied la forêt de Rambouillet qui bordait leurs demeures, jouer avec les siamois de Maurice Ravel, qui ont les yeux aussi bleus que ceux de Moune...

Voilà que de tant d'heures perdues et pleines naît un livre imprévu, débordant de Ravel, un livre consacré à sa vie si tôt suppliciée, égayé de ses enfantillages, illustré de portraits et de lettres intimes.

— Est-ce que vous croyez que vraiment j'ai écrit un livre ? demande Moune.

... un livre instruit de ses tourments créateurs, de son mortel assombrissement — bref un livre si complet que je ne puis l'ouvrir sans que se lèvent d'entre les pages l'ombre du nez courbe et du ferme menton basque, la couleur de plumage blanc-gris-noir qui poudrait les cheveux de Ravel, le gris-noir-blanc, non sans recherche, de son vêtement, l'homme de stature brève qui ne voulait pas perdre un pouce de sa taille...

C'est une ombre anxieuse, et insatisfaite. Nous n'avons pas pu ignorer que Ravel se vit dépouiller du don de mémoire, perdit la parole, le geste d'écrire, mourut jugulé et conscient, alors qu'en lui se débattaient encore tant d'harmonies, tant d'oiseaux, de guitares, de danses et de nuits mélodieuses...

COLETTE,
de l'Académie Goncourt.

AVERTISSEMENT

Le lecteur ne cherchera pas dans ces pages une biographie analytique de Maurice Ravel, mais qu'il me soit permis de réunir ici des souvenirs familiers dont Ravel est le centre et le sujet, de noter les précieuses indications du compositeur à son interprète, de grouper autour de lui les silhouettes et les anecdotes, les impressions musicales et les regrets affectueux.

C'est un double et grand privilège d'avoir été, pendant vingt ans, l'amie autant que l'interprète d'un musicien illustre. J'ai essayé — la gloire ayant déjà fixé le visage hermétique dans son marbre dur — de le faire revivre tel que je l'ai connu: confiant, paradoxal, pudiquement tendre; mieux peut-être que des dates et des faits, les détails de sa vie quotidienne révèleront ce que, de Ravel, la foule a le moins connu: sa profonde, son humaine et douloureuse sensibilité.

Il me semblerait faillir à l'amitié si je n'associais à la publication de cet ouvrage les quelques amis de Ravel, les interprètes, qui m'ont donné tous les renseignements pour compléter mes souvenirs.

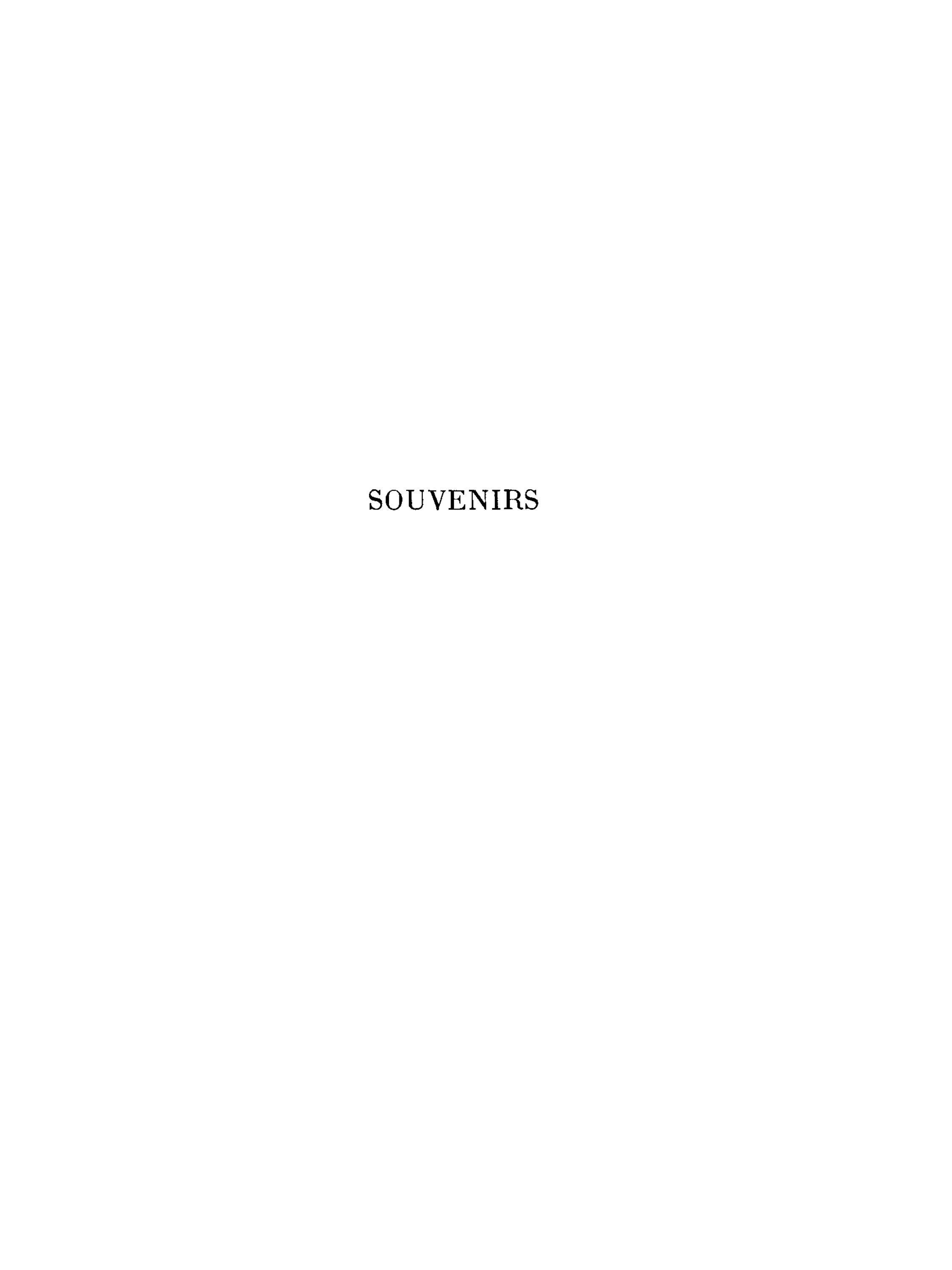
Je remercierai tout d'abord Mme Colette qui voulut bien être la marraine du livre en y apportant l'éclat de son nom magnifique.

Luc-Albert Moreau qui tint à honorer la mémoire de Ravel en illustrant ces pages. Roland-Manuel à qui je suis spécialement recon-

naissante de m'avoir confié spontanément toute la correspondance de guerre de Ravel. Il se retrouvera bien souvent cité dans ces pages.

Associons à ces noms: Jane Bathori, Mme Long, Madeleine Grey, Marcelle Gérar, Ricardo Vinès (hélas! décédé depuis notre entrevue), Leyritz, Jacques de Zogheb, Jankélévitch, Edouard Ravel, Lucien Garban, Maurice Delage, Léon-Paul Fargue, Jean Cocteau, Daragnès, Suzanne Gaudin, et tous ceux qui ont contribué à m'apporter des détails véridiques sur l'œuvre ou la vie du grand musicien.

H. J. M.



SOUVENIRS

Chapitre premier

RENCONTRE — AMITIÉ — MONTFORT-L'AMAURY — LA FORÊT — SAINT-JEAN-DE-LUZ — VOYAGES A LONDRES ET EN AMÉRIQUE — SOIRÉES DANS PARIS — LE BŒUF-SUR-LE-TOIT

C'était pendant l'autre guerre, en 1917, je crois... Tous les jeunes musiciens donnaient chaque jour des concerts aux blessés dans les hôpitaux de Paris et de la banlieue; il était difficile de travailler et de « préparer » des œuvres modernes. Pourtant, nous acceptâmes, mon ami Félix Delgrange et moi, de jouer le *Trio* de Ravel chez Mme Herscher-Clément, avec le brillant pianiste Robert Schmitz, à ce moment dans les tranchées. Il y travaillait son *Trio* de Ravel au son des canons et des mitrailleuses, si lire attentivement une musique peut remplacer pour un pianiste la gymnastique des doigts sur le clavier...

N'ayant que deux jours de permission, il ne put répéter qu'une seule fois avant la matinée, véritable tour de force, et que Robert Schmitz accomplit en acrobate de grande classe.

Cependant, quel ne fut pas notre affolement rétrospectif, en apprenant que Ravel, dans la salle, nous avait

entendus ! Nous le savions très difficile, et ce « trio de guerre » n'avait pas dû le contenter pleinement.

Enfin, après le concert, je vis venir à moi, timide, balbutiant, un petit homme mince, sec, nerveux, aux cheveux grisonnants, et dont l'œil pétillant et le nez pointu m'évoquèrent la fine tête d'un renard: c'était Maurice Ravel.

Il s'inclina, très talon rouge, et cérémonieusement me baisa la main. De notre interprétation du *Trio* il ne fut pas question, il me vanta uniquement les qualités de Delgrange et la splendide performance de Robert Schmitz: je pensai que mon jeu lui avait déplu et le trouvai bien aimable de ne pas m'en tenir rigueur.

Quelques instants plus tard, Delgrange, dépité, se précipita vers moi:

— Eh bien, il est aimable votre fameux Ravel ! Pendant dix minutes, il ne m'a parlé que de votre sonorité et des mérites de Schmitz.

De même, Schmitz n'avait entendu prôner que les qualités des deux autres interprètes...

Et c'est ainsi que, dès le premier jour de notre connaissance, je découvris la pudeur sentimentale de Ravel.

Nous devînmes spontanément très camarades:

— On va prendre un verre ?

Toute la bande suivit Ravel après le concert dans un quelconque café à terrasse pour attendre l'heure du dîner. Quelques-uns s'égayèrent, les autres suivirent le Maître dans un petit « caboulot » simple et discret, où la nourriture mitonnée dans des plats de terre, le petit vin jeune en pichet, devaient être le plus sérieux trait d'union d'une amitié naissante.

Il est probable que la soirée finit fort tard. Ravel, dormant très mal, retardait le moment des adieux; on

n'osait le quitter. Pourquoi nous donnait-il toujours l'impression de l'abandonner ?

Il aimait pourtant sa solitude, il l'exigeait pour son travail, mais la séparation, la dislocation du groupe, la nuit, le laissaient plus seul que les autres...

Que de fois, et pendant des années, avons-nous arpenté en tous sens la rue Théodore de Banville alors qu'il me reconduisait tard dans la nuit; et, comme je le priais de ne pas attendre indéfiniment le réveil problématique de mon concierge, il s'écriait, comiquement effrayé: « Et s'il surgissait un satyre ? »

L'enfant qu'il était retrouvait son climat habituel des contes de fées, car je suis bien certaine que dans son esprit, ce satyre-là avait des sabots et des cornes !

Mais il ne riait plus quand il pensait à la nuit blanche qui l'attendait. Cette insomnie persistante fut un des tracas de sa vie; il la combattait trop souvent par des soporifiques qui l'assommaient de torpeur... et cela me rappelle une bien belle histoire: Ravel avait promis de m'accompagner en première audition la petite *Berceuse* qu'il fit sur le nom de Gabriel Fauré, à la mémoire du maître disparu.

Le concert donné par la *Revue musicale* avait lieu dans la salle du Conservatoire. J'avais vu Ravel la veille, nous avions répété, tout était entendu.

Mais au concert... pas de Ravel !

Un moment avant l'entrée en scène, un camarade se précipite pour téléphoner au petit hôtel de la rue d'Athènes où, venant de Montfort, le musicien descendait toujours; personne ne l'avait vu sortir et, comme le messager, effrayé, insistait, la femme de chambre pénétra dans l'appartement et trouva notre Ravel profondément endormi ! Il avait pris un cachet de véronal, la veille, pour

être bien dispos au concert; complètement anéanti par le médicament, il avait dormi la nuit, la matinée, et tout l'après-midi !

Il m'écrivait le lendemain:

« Vous avez été bien gentille de téléphoner. Mon état n'était pas grave. Quand je vous ai téléphoné je ne tenais pas debout. J'ai la malheureuse faculté de pouvoir me passer de dormir pendant assez longtemps. Mais au bout de quelque temps... je tombe. Il est fâcheux que la crise ait coïncidé avec le concert. »

Ravel était un ami incomparable; une grande pudeur l'empêchait d'exprimer sa tendresse, mais son regard chaud et reconnaissant n'était-il pas le plus beau remerciement à l'amitié ?

D'aucuns lui reprochèrent ses abandons.

Ce n'étaient pas des abandons; il restait souvent des semaines, des mois sans donner signe de vie, puis accourait, chaleureux, tout étonné de votre étonnement. Les manifestations extérieures, pour lui, ne prouvaient rien et je l'ai vu souvent plus aimable avec les indifférents qu'avec ses proches; ceux-ci connaissaient son cœur, disait-il, et n'avaient pas besoin d'être rassurés par des mots. Ainsi, bien souvent, les admirateurs «abusifs» qui s'accrochaient à lui avaient plus que ses véritables amis la chance de pouvoir le rencontrer: Ravel résistait difficilement à « la dame » qui venait le cueillir en auto pour la promenade en forêt, au camarade qui, le soir tombant, accourait l'arracher à sa solitude de Montfort. Ma mémoire projette au premier plan de ces revenants un certain jeune homme et son camarade qui, pendant plus de six mois, ne quittèrent pas Ravel; ils allaient le chercher à Montfort, l'emmenaient dîner à Paris, le suivant dans les boîtes de nuit et chez ses

amis. Une soirée mémorable fut celle où ils nous entraînèrent aux Halles après un concert de gala.

Nous attendîmes dans un petit café l'heure blanche qui fait surgir les collines de choux et de carottes, les forêts de quartiers de bœufs et les jardins éclos spontanément.

Fantômes défraîchis en travestis du soir, nous déambulâmes assez piteusement dans cette fraîche palette du matin, et je vois toujours, se détachant noire sur ce fond multicolore, la petite silhouette de Ravel en habit, chapeau claque, gants beurre frais, qui disparaissait sous l'amas de tulipes d'or et de neige que la marchande narquoise avait voulu lui vendre à « la grosse ».

Cependant que depuis plusieurs mois notre jeune guide avait inscrit son ombre dans celle de son glorieux musicien, Ravel, un jour, me demanda à brûle-pourpoint : « Quel est donc le nom de ce jeune homme qui est toujours avec moi ? »

Il l'apprit bientôt... L'intrigant lui procura tous les ennuis du monde ayant, en son nom, organisé des concerts dans une grande station balnéaire, sans pouvoir indemniser les interprètes que le Maître, sans méfiance, avait fait venir de Paris.

Ravel, extrêmement confus, ne revit plus jamais son intime inconnu.

Cette petite histoire, entre tant d'autres, confirme combien l'insouciante simplicité du musicien pouvait l'amener à d'étranges réveils. Accessible à l'amitié offerte — fût-elle quelquefois médiocre — Ravel, par sa puissante personnalité, résistait à tous les milieux : l'atmosphère la plus bourgeoise le laissait sereinement lui-même autant que le salon des princesses, et ce m'était une véritable joie de l'entendre discuter pareillement sur le plan musical — et

sans craindre le paradoxe — avec le partenaire naïf ou le « complice » comprenant son langage.

Il est amusant de confronter cette tendance particulière à Ravel avec celle que Baudelaire attribuait à Edgar Poe [1]:

« C'est d'ailleurs une chose à noter, qu'il était fort peu difficile dans le choix de ses auditeurs, et je crois que le lecteur trouvera sans peine dans l'histoire d'autres intelligences grandes et originales pour qui toute compagnie était bonne. Certains esprits, solitaires au milieu de la foule et qui se repaissent de monologue, n'ont que faire de la délicatesse en matière de public. C'est, en somme, une espèce de fraternité basée sur le mépris. »

Malgré cette sociabilité apparente envers les indifférents, Ravel gardait à ses amis un cœur fidèle, ses sentiments profonds étaient cachés. De quelle émotion n'entourait-il pas ses souvenirs de jeunesse ? Je ne parle pas de sa mère à laquelle, toute sa vie, il a voué un véritable culte, mais avec quelle affection il parlait de ses amis d'antan ! L'abbé Léonce Petit était parmi les plus fidèles. On évoque difficilement la silhouette de Ravel à cette époque sans le voir flanqué de son abbé Petit dont les cheveux drus en bataille supportaient mal le chapeau de curé... Ravel avait une grande admiration pour l'indépendance d'esprit de son ami qui admettait parfaitement ses idées libérales sur la religion. L'abbé Petit, fin, nuancé, très artiste, jouait de l'orgue et de l'harmonium. Il fut un des premiers à savoir que Ravel était un grand musicien et l'encouragea dès ses débuts. Ravel aimait cet homme simple. Quand l'abbé Petit mourut, sa sœur le fit enterrer dans son pays

[1] *Contes* d'Ed. Poe, préface de Baudelaire.

natal, et, comme son ami Daragnès s'étonnait de la modicité de sa tombe, elle lui répondit: « Il a vécu pauvre dans sa vie, il est juste qu'il soit pauvre dans la terre. »

Maurice Delage et sa femme Nelly étaient aussi parmi les mieux aimés:

— Ça, c'est un ménage, admirait-il, ils ne se séparent jamais une minute ! Si j'avais une femme, il faudrait qu'elle soit ainsi avec moi...

Puis, après quelques secondes de réflexion, il ajoutait, confidentiel:

— ... mais je ne le supporterais jamais !

Besoin d'indépendance ? grand désir d'être deux ?

« Combien en ai-je fait voir à ma pauvre maman, expliquait-il, je me promène, j'oublie de rentrer... et je la trouve affolée ! et comme j'ai très mauvais caractère, quand c'est moi qui suis à la maison, je suis très exigeant pour l'heure des repas. »

Il adorait sa mère, et quand elle mourut, pendant la guerre (1917), ce fut une catastrophe pour lui et son frère Edouard. Ils se trouvèrent abandonnés comme deux petits chats dans un panier.

Il écrivait, en février 1917, à sa marraine de guerre, Mme Dreyfus:

« Moralement c'est affreux... il y a si peu de temps que je lui écrivais... que je recevais ses pauvres lettres qui m'attristaient — et pourtant, c'était pour moi une si grande joie. J'étais encore heureux à ce moment, malgré cette angoisse sourde... »

C'est à cette époque que M. et Mme Bonnet[1] recueillirent

[1] Directeurs de l'usine où travaillait Edouard et grands amis de la famille Ravel.

les deux frères et tâchèrent de leur redonner goût à la vie. Ravel ne l'oubliera jamais.

Quittant Levallois, ils allèrent tous habiter une belle villa à Saint-Cloud. Mais bientôt, notre indépendant se rendit compte qu'il ne pouvait travailler en compagnie et chercha un refuge solitaire.

Il acheta la maison de Montfort-l'Amaury qui devait abriter ses dernières années de travail et de souffrance.

Cette maison de Montfort-l'Amaury déconcerte un peu le visiteur; elle est vraiment cocasse, coupée en quart de brie sur la route, avec son petit belvédère de boîte à joujoux ! Les pièces y sont peu spacieuses, et la chambre du Maître donnant à même le jardin semble une sorte de cave étonnée d'être habillée de satin...

Tout cela importait peu à Ravel... Il avait été séduit par une vue inappréciable et, de même qu'en musique une sonorité ou une harmonie suffisait à déclancher en lui une totale adhésion, cette vue lui donnait assez d'agrément pour lui dissimuler les imperfections de la maison. Un grand balcon accueillant lui permettait d'admirer le large horizon sur des ciels mouvants d'Ile-de-France.

Ravel, dès les beaux jours, recevait ses amis sur cette terrasse, on y prenait l'apéritif, le café. N'oublions pas la période des cocktails car Ravel était passé maître barman ! Il restait indéfiniment dans le sous-sol pour confectionner sa mixture secrète sans se douter que son pauvre visiteur (souvent venu de Paris pour lui montrer quelque musique) aurait bien préféré sa présence au cocktail ! Mais Ravel, insouciant, tout à sa nouvelle passion, ne pensait qu'à la joie d'étonner son invité. Il remontait enfin de son antre, rapportant triomphalement le dernier mélange de son invention qu'il baptisait ironiquement: *Phi-Phi*, *Valencia*, etc.

Breuvage le plus souvent étrange, mais les admirateurs qui pensaient toujours à la musique applaudissaient comme à la première audition d'un chef-d'œuvre et Ravel était content !

Il y avait aussi le rite de « la visite au jardin » révélant à l'invité surpris les termes d'enthousiasme que Ravel réservait aux choses de la nature. Extasié comme au premier jour, il semblait toujours découvrir les milliers de petites fleurs bleues composant sa pelouse japonaise, les arbres nains, « ces colosses insoupçonnés », qui bordaient les « petits sentiers » menant au « petit jet d'eau » du « petit bassin », car une de ses dernières folies de propriétaire fut l'aménagement du jardin de devant (il avait par ailleurs un grand verger) en jardin japonais. Il dépensa une fortune en constructions d'escaliers, bassin, jet d'eau, dessin de pelouses, dallage d'allées, achat d'arbres rares: jardin miniature qui faisait songer à ces petits parcs japonais édifiés dans des vasques vernies.

Passionné pour son jardin, Ravel, toutefois, ne s'adonnait pas au jardinage; je ne l'ai jamais trouvé la bêche à la main ou s'occupant de son verger; mais il combinait des tons de fleurs et faisait rechercher par son jardinier les espèces les plus rares: je vois encore les pensées qu'il préférait, elles étaient grandes et bleues comme des yeux. Tous ces petits visages de pensées cernaient la maison; sur les murs, en masses pourpres et blanches, les roses s'élançaient vers la lumière du balcon. Il fallait voir Ravel, toujours galant avec les visiteuses, cueillir avec tendresse quelques petites fleurs, les lier gauchement en bouquet minuscule et les offrir avec cérémonie.

La hantise de l'Orient, Ravel l'avait subie aussi dans sa maison: un salon, grand comme un nid, n'était rempli que

de bibelots japonais, mais le cas se compliquait ici de l'imposture ! Tout était volontairement faux; potiches des grands magasins, fleurs en verre filé, tasses orientales de bazar.

Et combien Ravel s'amusait quand le visiteur poli s'extasiait !

— Mais c'est du faux ! s'écriait-il comme un enfant vainqueur.

Le faux l'amusait au même titre qu'une gageure musicale. Un faux Renoir et un faux Monticelli qui paradaient dans sa salle à manger nous valurent bien des discussions.

— Ravel, lui disais-je, c'est indigne de vous d'accrocher ces horreurs au mur.

— Mais puisque je sais que c'est faux et que cela m'amuse, me répondait-il, indigné.

Quelques mois avant sa terrible maladie, il enleva le faux Renoir.

— Mais c'est bien pour vous faire plaisir, me dit-il, non convaincu.

Cet amour de l'ouvrage bien imité l'entraînait à des achats invraisemblables. Toutes les amies de Ravel ont reçu ces roses en porcelaine aux mille pétales articulés, qu'il trouvait stupéfiantes comme travail d'artisan; il fut un des premiers à rechercher les bibelots 1880 dont la laideur fut, quelques années plus tard, la raison de leur succès. Le temps travaille quelquefois pour la laideur et lui confère les vertus imprévisibles du style.

Pauvre Ravel ! de combien de petits cadeaux imprévus lui sommes-nous redevables ! Dès qu'il était en tournée, il pensait à rapporter à tous ceux qu'il aimait « le petit souvenir » ou la spécialité du pays. Il m'écrivait, retour d'Espagne:

« N'oubliez pas de faire prendre le Touron de Gijon qui vous attend ici et que votre indifférence ne manquerait pas de dessécher. »

D'ailleurs, il ne venait jamais déjeuner ou répéter sans apporter quelques fleurs ou le tout petit sac de bonbons. J'ose dire « tout petit » car le souci d'argent n'entrait jamais dans ses calculs, il donnait aussi bien le pourboire exagéré que le quart de sac de chocolats. C'était plus gentil d'offrir un petit sac... Contrairement aux hommes de petite taille qui sont attirés souvent par le très grand, Ravel était séduit par l'objet miniature: je possède encore une petite trousse de couture qui tenait, ciseaux compris, dans un étui pas plus gros qu'une noix; il m'avait apporté ce cadeau avec ravissement.

N'ayons garde d'oublier, parmi les attractions lilliputiennes, la fameuse petite plante grasse dont les arêtes piquantes et biscornues contentaient son goût du fantastique. Je lui en portai souvent pendant sa maladie. La minuscule cactée exotique, dans son petit pot vernissé rouge ou bleu, ne quittait pas sa table de chevet. Il tenait à l'avoir près de lui comme un enfant son jouet.

Car Ravel était un enfant; il avait gardé de l'enfance la chaleur enthousiaste, le pouvoir d'admiration jamais tari. Comment laisser croire que Ravel était sec et guindé ?

Oui, un enfant, quand il montrait toutes les merveilles accumulées dans sa chambre de travail à Montfort-l'Amaury: les jouets mécaniques, les boîtes à musique, le petit voilier qu'une secrète manivelle faisait tanguer sur des vagues en carton, les Chinois en bois, idoles graves, tirant une langue démesurée; le rossignol, gros comme une noisette, battant des ailes (en vraies plumes) et lançant la plus belle des chansons de rossignol. Les boîtes en verre

colorié rapportées d'Autriche, les boules presse-papier aux fleurs emprisonnées dans le cristal, les ludions en carafe; et ce canapé miniature en porcelaine festonnée que découvrit Germaine Tailleferre ! Que sais-je ? Toute une bimbeloterie que la mode de 1840 avait mise en vedette.

La maison, sauf le « cabinet des objets », n'avait rien qui pût retenir l'attention: la salle à manger, d'un style jeune empire confortable et bourgeois, devait être rehaussée de peintures personnelles: Ravel avait commencé l'ornementation, en gouache blanche, d'une chaise paisiblement directoire — petit dessin gréco-ravélien représentant la muse au péplum antique et jouant de la flûte.

Une seule chaise fut terminée, le jeu n'était-il pas d'avoir trouvé le thème ?

La grande table réunissait les amis, mais quand le musicien était seul, la table repliée restait accotée au mur, et rien n'était plus triste que de trouver Ravel solitaire, assis face au mur, très contre le mur, tournant le dos à la fenêtre et mangeant voracement un trop gros bifteck « bleu ».

Si la solitude simplifiait pour lui les fastes de la table, elle ne lui faisait pas négliger sa toilette. A quelque heure que l'on vînt le surprendre, on trouvait un Ravel habillé, cravate assortie à la pochette de soie et aux chaussettes. La veste d'intérieur remplaçait parfois le veston, c'est tout ce que lui permettait la sévérité de son élégance; je ne l'ai jamais vu débraillé, en tenue de campagnard et le style « rapin » lui semblait une excentricité inutile: déjà, en 1919, ayant été se soigner à Mégève, il écrivait à Mme D.:

« Ni pharmacien... ni même de coiffeur. De sorte que M. Appert et moi, commençons à ressembler à des *artistes.* »

Malgré moi, c'est toujours dans Montfort-l'Amaury que j'évoque sa fine silhouette. Je le vois grimpant la petite côte qui mène à la place de l'église, s'arrêter chez son bottier pour commander les souliers à la dernière mode, faire un « brin de causette » chez sa libraire, Mme Warrant.

Et sur la place, que de stations à la terrasse des petits cafés, devant un vermouth-cassis ! Il y retrouvait le soir ses amis, ses voisins de Montfort: Jacques de Zogheb, le compagnon qui sut le mieux distraire ses dernières années, souvent aussi Fernand Ochsé et Robert Le Masle, Jacques de Lacretelle, sans compter les invités de passage.

Quand son travail assidu lui laissait quelque liberté, Ravel aimait deviser avec ses amis. Paradoxal et intransigeant, il gardait pourtant ce ton de bonne compagnie qui empêche d'outrer les propos; sans impatience, il écoutait les opinions les plus opposées aux siennes, toute idée neuve attisait sa curiosité, ce qui, durant toute sa vie, lui fit rechercher le commerce des jeunes. Lui-même était resté si jeune d'esprit et de corps ! Il marchait pendant des heures sans fatigue. La forêt de Rambouillet était son empire, il en connaissait les sentes et les clairières.

De combien de promenades épuisantes lui suis-je redevable ? Les kilomètres n'existaient pas quand il avait décidé de revoir « le panorama magnifique » ou la plante inconnue qui avait dû fleurir... Il galopait comme un poulain; c'est peut-être à cet entraînement qu'il dut d'avoir conservé l'allure d'un jeune jockey, malgré ses cheveux gris ?

Il aimait aussi les randonnées en auto. J'allais bien souvent le chercher avec la petite Peugeot 201, me faisant gronder si l'heure du rendez-vous était un peu dépassée; cet homme qui, à Paris, était absolument inconscient de la

fuite du temps et de l'inflexibilité des rendez-vous, ne pouvait contenir son impatience si je m'étais attardée. Chapeauté, ganté, fin prêt, il m'attendait sur le perron:

— J'ai cru que vous ne viendriez pas ! Nous n'aurons plus le temps d'aller à Gambais voir la maison de Landru !

— Eh bien, Ravel, nous irons à Gros-Rouvre voir la maison de Marcelle Tinayre, ou celle de Ganna Walska à Galluis.

Nos randonnées dans les environs avaient des buts célèbres ! à moins que nous ne fussions tentés sur la route par de petits bistrots où le fumeur enragé qu'était Ravel savait trouver ses irremplaçables cigarettes bleues.

Le grand café du *Relais* à Rambouillet nous réunissait les jours officiels: après le plantureux déjeuner du dimanche que Ravel offrait à sa famille et à ses amis, la promenade en forêt était de rigueur, mais, vers le soir, tout le monde se retrouvait au café de Rambouillet. La chaleur des discussions, le plaisir d'être entre vrais amis nous faisait perdre la notion de l'heure; seule, la fidèle gouvernante Mme Reveleau qui attendait à Montfort, ne pouvait se faire à l'idée que des gens sérieux pussent sacrifier « son » dîner au plaisir du bavardage !

C'est aussi à Rambouillet, dans le parc privé du château, que Ravel me fit les honneurs de la Maison des coquillages. Ce fut une révélation !

Ce pavillon, très simple extérieurement, fut construit par le duc de Penthièvre pour Mme de Lamballe. Un jardin bien ordonné, des allées classiques ne peuvent faire prévoir la féerie à venir. Une porte poussée, et l'œil émerveillé par les reflets ne saisit pas tout d'abord la présence des coquillages, de milliers de coquillages ! Plafonds, murs, portes et plinthes ne sont que coquilles, palourdes, bigorneaux,

ammonites, nacres changeantes. Les banales petites moules noires font figure de précieuses, tressées en guirlandes sur un fond d'ormeaux lisses, les minuscules « grains de café » dessinent des arabesques en roses autour des panneaux plus sérieux d'huîtres grises; et le soleil, ce jour-là, jouait à l'arc-en-ciel dans les nacres du plafond.

Ravel connaissait le nom de chaque espèce, et s'extasiait sur les « petits tortillons les plus tortillés ».

Je suis retournée en pèlerinage au pavillon enchanté. Etait-ce vraiment l'enthousiasme candide de Ravel qui parait cette chambre de ses magiques couleurs ? Je n'ai su retrouver l'arc-en-ciel, et les nacres m'ont paru ternies.

C'est vraiment à Montfort-l'Amaury, dans ces promenades en forêt, que je découvris le visage sensible de Ravel: les arbres, les plantes, les animaux lui parlaient une langue fraternelle. Les fougères rousses de l'automne, le jeune muguet et la jacinthe bleue du printemps, les arbres maigres et tordus sur un beau ciel d'hiver trouvaient en lui le même amoureux des choses de la terre; il n'est que d'entendre la féerie sonore du jardin dans *L'Enfant et les Sortilèges* pour savoir que Ravel était le plus attentif des amis des bêtes; sans copier leurs cris, d'une seule touche sonore, il nous les a rendues sensibles et palpitantes.

Il connaissait tous les oiseaux, me les montrait sur les arbres:

— Celui-là, c'est un rouge-gorge des murailles, il fait le brave, mais c'est un froussard ! et le petite nonette mésange, avec son gilet noir et blanc, elle sait manger sans se poser, la tête à l'envers.

Il imitait leurs chants en sifflant, et ce n'étaient que « contrepoints » de roucoulades.

Sa curiosité des bêtes ne s'arrêtait pas aux seuls habi-

tants de la forêt, témoin cette lettre, écrite de Saint-Cloud à Mme D. et dont l'humour est si particulièrement ravélien:

« Saint-Cloud, 10/9/18.

» La gent à poil et à plumes prospère, seuls les pensionnaires d'Edouard ne donnent pas de bons résultats: le couple de lapins russes reste résolument stérile. Chaque fois que ces amants singuliers se trouvent réunis, ce sont des assauts de boxe, je puis dire homériques, à la fin desquels on découvre Daphnis au fond de la baignoire et Chloé ensevelie sous l'abreuvoir renversé. Le couple de pigeons « mondains » forme un ménage exemplaire, mais après avoir écrasé les œufs de cinq couvées, pour s'être assis trop consciencieusement dessus, ils sont parvenus à faire un seul gosse, et qui est loupé ! »

Je me souviens d'une saison où des fourmis-lions avaient élu domicile dans son jardin; il fallait voir la patience avec laquelle Ravel épiait ces monstrueuses petites bêtes; il avait étudié leurs habitudes. Assis sur ses talons, l'index accusateur pointé vers la terre, il nous prédisait les moindres détails de la tragédie:

— Attention ! regardez-les creuser leurs grands entonnoirs dans le sable, elles s'enterrent au fond, se cachent, pour mieux assassiner les fourmis femelles, avec leurs grandes mandibules en forme de faux; elles capturent aussi les insectes en leur lançant du sable, les enfouissent et les mangent.

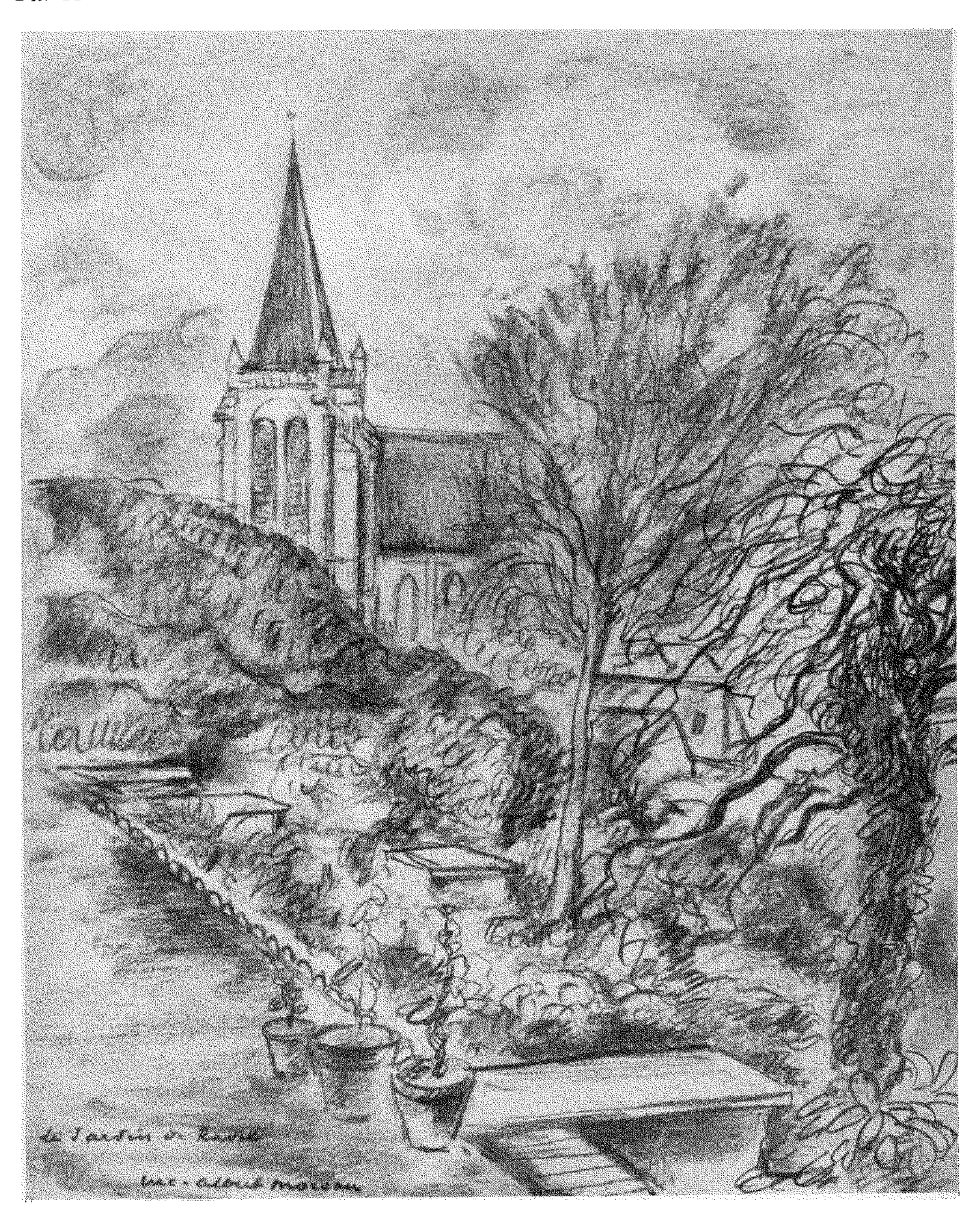
Si les oiseaux, les papillons, les écureuils l'émerveillaient, les chats avaient son cœur. Il eut chez lui une famille de siamois; il les aimait, les torturait de caresses



Objets familiers de Ravel et son portrait enfant

(Dessin de Luc-Albert Moreau)

PL. II



Le Jardin de Ravel

(Dessin de Luc-Albert Moreau)

maladroites, avec sa main nerveuse de pianiste, son pouce facilement disloqué, ses doigts un peu carrés ! Cette famille-chat lui donna bien du souci: le mâle disparut, la femelle se laissa périr de chagrin et le chaton, mon petit filleul Mouni, mourut empoisonné.

Ravel m'écrivait souvent en style « chat », et mes amis s'étonnaient de trouver tout à coup au bas d'une lettre sérieuse: « J'ai fait votre commission à Mouni; et je vous lèche le bout du nez. »

Après la disparition de ses siamois, Ravel resta plusieurs jours sans pouvoir travailler; il ne s'habituait pas à cette solitude où nous laisse l'absence d'une présence muette et amoureuse, à ce vide accru par le souvenir trop vivace d'un regard angoissé et quêteur: — Tu vas encore me quitter ? — d'un « ronron » discret et familier qui fête le retour !

C'est peut-être à la connaissance profonde de ces bêtes que nous devons les onomatopées saisissantes du Duo des Chats dans *L'Enfant et les Sortilèges.*

Un jour que nous chantions ce duo imitatif — c'était à Montfort — nous vîmes arriver la mère-chat, le père-chat, le bébé-chat... ils avaient retrouvé une nouvelle famille ! Il faut dire que Ravel avait un talent d'imitation-matou exceptionnel !

Après la mort des siamois, il n'y eut plus d'autres bêtes dans la maison; Ravel préférait aux risques du plaisir la certitude de n'être pas peiné. Pourtant, à la fin de sa vie, quand tout lui paraissait vain et indifférent, le spectacle des jeunes félins l'amusait encore; avec eux, il épanchait sa tendresse sans nul besoin de chercher des mots pour se faire comprendre. Il venait souvent aux Mesnuls, dans la chaumière du peintre Luc-Albert Moreau où les chats du

quartier se donnaient rendez-vous pour la soupe populaire. Ravel restait de longs moments à les contempler, à se distraire de leurs jeux.

Comment ne pas être frappé par l'analogie de cette inclination avec le caractère primesautier de certaines courbes de sa musique ? Rythmes qui bondissent, qui se cachent, élastiques et voluptueux: tel *gruppetto* rapide et arpégé amenant la modulation qui s'immobilise n'est-il pas à l'image du petit fauve qui, soudain, dédaigneux des bonds et des sauts, s'allonge à terre avec noblesse ?

— Comment ? me faire jouer, moi, le roi ! Et ma dignité ?

Je gage que Ravel n'eût pas trouvé déplaisant que l'on découvrît à sa musique des manières « chattes ».

Tous ces petits détails peuvent sembler puérils, mais ne sont-ils pas en contradiction avec tout ce qu'on a pu dire sur la sécheresse ravélienne ?

Il est vrai qu'il était difficile, au premier contact, de déceler la vraie nature du musicien secret: lui-même s'ingéniait à paraître si hermétique ! S'il appréciait l'amitié, la camaraderie lui semblait factice; le poëte Roger Allard, en une seule phrase, le dépeint à merveille: « Conscient, comme il paraît l'avoir été toujours de sa force et de ses limites, il était prémuni contre toute cordialité vulgaire, dans la vie et dans l'art[1]. » Et cette solitude sentimentale fit souvent croire à une froideur excessive.

Au contraire, mes souvenirs de Ravel ne sont que reflets de ses éblouissements: je fus un été avec lui à Saint-Jean-de-Luz — il aimait chaque année faire un séjour dans son pays natal; là encore, je fus témoin de ses exaltations. Il

[1] *Revue musicale*, 1938.

fallait le voir s'animer pendant une partie de pelote basque ! Nous ne manquions jamais le soir, aux lampions, le populaire *fandango* dansé sur la grande place par les femmes du pays. Marie-France de Montaut, cantatrice, une des interprètes fidèles de Ravel, se joignait souvent à elles: son ascendance basque éclatait dans toute sa pureté.

Ravel aimait cette danse à la grâce mesurée, une des seules à laquelle les femmes prennent part, et avec une pudeur qui refuse toute étreinte: leurs bras relevés en corbeille évoluent autour de leurs visages comme des oiseaux inquiets.

Dans les autres pas basques, les épouses font partie du groupe mais restent immobiles, contemplant simplement la virtuosité de leurs mâles.

« Prenez-en de la graine, vous autres Parisiennes ! » disait Ravel goguenard. Il admirait de ces femmes simples la retenue, le noble port de tête.

Ce fut une belle fête que donna le petit village de Ciboure pour consacrer la gloire de son grand musicien. Venu de Paris, tout exprès, Ravel était présent quand on apposa la plaque commémorative sur sa maison natale.

Emile Vuillermoz en retraça ce savoureux tableau:

« Ravel assistait à cette fête qui fut particulièrement touchante dans sa cordialité et sa simplicité. Coiffé du petit béret basque, entouré d'une foule naïve de pêcheurs et de pelotari qui l'acclamaient de confiance, sans avoir, hélas ! jamais entendu une seule de ses œuvres, Ravel reprenait contact avec l'âme de sa race.

» Sa petite taille, sa minceur nerveuse, ses gestes agiles et son œil vif, tout proclamait en lui ses lointaines origines. Je le verrai toujours, assis au premier rang d'une tribune improvisée placée en face du grand fronton de pelote

basque où ses compatriotes renouvelant le geste touchant du *Jongleur de Notre-Dame* voulurent apporter au grand musicien ce qu'ils avaient de plus beau à lui offrir: une magnifique et vigoureuse partie de pelote, menée avec le plus généreux enthousiasme. »

Ravel, qui détestait les manifestations de la gloire quand il s'agissait de musique (il refusait obstinément de venir saluer sur la scène alors qu'il était dans la salle), avait été extrêmement touché du geste des gens de Ciboure; il me disait à son retour, avec un air étonné et toujours enfantin: « Vous savez que j'ai un quai ! Le quai Ravel est à Ciboure ! »

Il retirait une certaine fierté, aussi, d'avoir mérité, lors d'une course de taureaux, les « honneurs de l'oreille ».

Mon ami, le peintre André Villebœuf, l'ayant rencontré à Saint-Sébastien, m'écrivait:

« Ma chère amie, je sais toute votre affection pour Maurice Ravel. Si vous voulez faire un acte de vraie amitié, prenez l'avion et arrachez-le à sa nouvelle passion... la tauromachie ! »

Et Ravel, sur la même carte, ajoutait: « Tout ceci est bien exagéré, ma chère Moune. Enfin, comme amateur, il y a plus mal ! Tout de même, on m'a fait l'honneur d'une oreille ! »

Les honneurs d'un quai, les honneurs d'une oreille pouvaient à la rigueur être acceptés, mais pas les honneurs d'une décoration officielle [1] !

Pourtant, il accepta la croix de Belgique, qui ne représentait pour lui qu'un joli ruban, et ce privilège lui semblait

[1] On sait qu'il refusa la Légion d'honneur, et que cela causa un petit scandale, seconde « affaire Ravel » depuis celle que suscita son échec du Prix de Rome.

si comique que, m'écrivant de Bruxelles pour me dire son contentement de la présentation de *L'Enfant et les Sortilèges*, il signait sa lettre majestueusement: « Maurice Ravel, chevalier de l'ordre de Léopold. » Il oublia cependant que la décoration avait quelque importance en Belgique car, invité dans la loge royale, lors de la représentation, il ne songea même pas qu'il eût été correct de porter ses insignes pendant la soirée. Son frère, à son retour, lui en fit la remarque, et Ravel fut horrifié d'avoir manqué involontairement aux usages de la politesse française et du protocole belge.

Les distinctions honorifiques lui paraissaient vaines autant que les paroles creuses des discours; jusqu'à la fin de sa vie il lutta contre l'emprise officielle, refusant de faire partie de l'Institut, malgré les instances de son ami Gabriel Pierné qu'il aurait voulu contenter.

Bien peu d'hommes soi-disant libres ont eu la force de résister jusqu'au bout aux honneurs que la gloire, impérieusement, leur offre. Ravel ne faiblira jamais. Ce petit homme à la volonté de fer aurait sacrifié sa renommée plutôt que de se mentir à soi-même. Ravel était un caractère. L'a-t-on jamais vu faire une concession aux officiels, aux gens du monde qui l'auraient volontiers accaparé ?

Sa vie est une ligne droite. Comme dans sa musique où le détail minutieux n'a jamais amoindri l'ampleur de la construction générale, la minutie de sa vie quotidienne n'a pu rapetisser la noblesse de ses actions. Inexorable devant l'amitié même, il se refusait à accorder toute faveur si elle n'était point justifiée.

A notre époque où les intelligences pullulent, les « caractères » sont rares. Il est précieux de constater qu'un grand homme alliait à son génie la noblesse de l'âme.

Sa nomination, à Oxford, de « Doctor honoris causa » avait, seule, trouvé grâce à ses yeux; il me racontait avec amusement son costume, sa toque plus haute que son visage: certes, je gage que l'idée de revêtir le « déguisement » avait plus occupé son esprit que la gloire octroyée par son nouveau titre.

Londres lui plaisait énormément, il y retrouvait d'excellents amis, dont J.-G. Aubry, un des premiers critiques qui sut prédire son avenir. Le musicographe dirigeait alors une revue musicale anglaise: le *Chesterian*, et fit énormément pour la propagande française en Angleterre. Ravel, lancé par lui, obtint très vite de grands succès.

En 1923, le Maître avait été conduire lui-même un concert de ses œuvres à Londres: « *Ma Mère L'Oye* et *La Valse* ont bien marché, m'écrivait-il. D'après les journaux, je suis sinon un *grand*, du moins un *bon* chef d'orchestre. Je n'en attendais pas tant ! »

La vie de Londres l'amusait beaucoup; il se perdait dans tous les métros, oubliait les rendez-vous les plus sérieux pour « faire les boutiques ». Comment résister à pareils gants ? aux pochettes de fin cuir, aux allumettes de toutes couleurs ? et surtout aux jouets mécaniques qu'il rapportait à ses petits amis Alvar ? Ravel, lors de ses passages à Londres, était généralement accueilli par son amie et interprète Mme Alvar. Il trouvait chez elle la quiétude de l'amitié et les enfants desquels on ne pouvait le séparer quand il fallait songer aux visites obligatoires.

La campagne anglaise, aussi, l'enchantait. Il écrivait à Mme D., en février 1926: « L'Angleterre me réservait la surprise d'un délicieux printemps: crocus au milieu des gazons, arbustes verdissants, rossignols. »

Parmi ses voyages les plus importants, sa tournée en Amérique lui laissa d'impérissables souvenirs. Il m'envoyait des cartes en couleurs de New-York, avec des croix à l'encre sur une fenêtre du vingt-cinquième ou du trentième étage, me précisant avec fierté à quelle invraisemblable hauteur sa chambre était perchée !

Emerveillé par les *skyscrapers* et *cannon-like streets* de la fantastique cité, il se promenait des heures, marchant surtout la nuit, alors que le mouvement des voitures était moins intense; dans le jour, ignorant les usages américains, il n'observait pas la direction imposée, ce qui faisait dire à une de ses amies américaines: « Il stoppe le trafic [1]. »

Les Américains sont plus enthousiastes que les Français, et Ravel, si modeste, ne savait plus quelle attitude prendre devant tant de frénésie. Un soir, Koussevitzky dirigeant du Ravel, désigna l'auteur dans la salle: ce fut du délire. Les femmes lui lançaient les fleurs de leurs corsages, les hommes hurlaient et sifflaient (manière américaine d'applaudir), les programmes volaient dans l'air, l'ovation dura plus de dix minutes. Ravel saluait de sa loge, mais ne voulut pas monter sur la scène, ce qui stupéfia les Américains.

A Boston, où il dirigea un concert, *La Valse* obtint un grand triomphe.

Lors des deux répétitions, Ravel ayant enlevé son veston, les musiciens de l'orchestre furent subjugués par ses chemises rose et bleu pâle aux bretelles assorties. Il avait emporté pour ses deux mois de voyage un véritable trousseau; Germaine Schmitz, la femme du pianiste Robert Schmitz, qui fit venir Ravel en Amérique, racon-

[1] M. Goss, *Boléro.*

tait en riant qu'elle n'avait pas compté moins de cinquante chemises, vingt pyjamas, etc.

Encore un détail vestimentaire (qui avait failli lui faire manquer un concert): c'était à Chicago, alors qu'il devait diriger le « Symphony Orchestra » dans l'immense *auditorium* bondé; Ravel n'avait-il pas oublié ses souliers vernis dans un des « trunks at the station » ! Il s'en aperçut au moment de partir pour le concert et ne voulut pas se montrer en public sans ses souliers de soirée. Que faire ? La chanteuse qui devait interpréter ses mélodies le voyant si désespéré, se fit conduire à la gare, retrouva les chaussures oubliées et les rapporta directement au foyer de l'*auditorium* où Ravel, impassible, attendait... Le concert commença avec une demi-heure de retard !

Les « petites choses » pour Ravel prenaient une importance démesurée; il faillit décliner l'offre de sa tournée en Amérique de peur d'être privé de ses cigarettes « Caporal ». On dut recourir à des ruses diplomatiques pour lui en assurer l'envoi aux Etats-Unis.

Ravel, pendant ce voyage, était profondément troublé à l'idée de se faire entendre comme pianiste: « Je ne suis pas pianiste, disait-il à Robert Schmitz qui insistait pour qu'il jouât, je ne tiens pas à être exhibé comme au cirque[1] ! »

Il accepta cependant de jouer la *Sonatine*, d'accompagner ses mélodies et sa *Sonate piano-violon*, à New-York, avec le violoniste Szigeti — elle avait déjà été donnée en première audition par Myra Hess et Jelly d'Aranyi. Cette sonate, difficile à comprendre pour un public non averti, plut beaucoup aux Américains; le second morceau, *Blues*,

[1] M. Goss, *Boléro*.

leur semblait d'une audace toute française: quoi ! hausser jusqu'à la sonate des motifs si populaires !

Et Ravel d'expliquer aux musiciens confondus qu'il était, lui, bien plus étonné encore que les compositeurs américains n'aient pas exploité eux-mêmes les sources fécondes du jazz, alors qu'ils accueillaient et amalgamaient les caractéristiques de tous les autres pays.

Ravel eut grand plaisir à rencontrer chez la chanteuse Eva Gauthier, à New-York, le célèbre compositeur de jazz Gershwin, dont il admirait la fameuse *Rhapsodie in Blue*, une des premières œuvres qui apporta en France les éléments de la musique nègre.

Gershwin, grand admirateur du musicien français et modeste en sa propre réussite, demanda à Ravel s'il accepterait de le faire travailler mais celui-ci le lui déconseilla vivement: « Vous perdriez la grande spontanéité de votre mélodie, disait-il au jeune Américain, pour écrire du mauvais Ravel [1]. »

Entre deux tournées de concert, il voulut aller visiter le *Grand Canyon.* Il fut ébloui par l'imposant spectacle. Il écrivait à Mme D., le 14 avril 1928: « Le dix-septième siècle lui-même aurait aimé ces montagnes qui sont plutôt des constructions gigantesques et harmonieuses et ce splendide « désert peint » où les plésiosaures et les ptérodactyles ont laissé la trace de leurs pas ! »

S'il admirait la nouveauté des paysages, il se plaignait des distances à parcourir entre les villes. Ne pouvant dormir en chemin de fer, il m'écrivait ses doléances, sans penser à mentionner ses succès: « Encore une nuit de chemin de fer (ça fait deux): de Chicago à San Francisco il y en avait

[1] M. Goss, *Boléro.*

trois ! et j'arriverai à Seattle puis à Portland, à Vancouver, à Minneapolis, pour revenir une troisième fois à New-York où je crains bien de trouver le froid. Je vois des villes magnifiques, des pays enchanteurs, mais les triomphes sont fatigants. A Los Angeles, j'ai lâché les gens, d'ailleurs je crevais de faim ! Donnez-moi de vos nouvelles... »

« J'ai lâché les gens, d'ailleurs je crevais de faim. » Quand la minute présente le sollicite, rien n'a plus d'importance. Son ami Delage, merveilleusement l'explique: « Il ramène l'univers à la taille du champ visuel que les événements lui imposent. » Remarque écrite pour commenter sa musique mais qui explique aussi bien l'une des particularités frappantes de sa vie quotidienne. Combien la musique de Ravel révélait sa nature !

Quand il revint de sa tournée d'Amérique, nous allâmes en bande le chercher au Havre. Nous avions, avec la chanteuse Marcelle Gérar, exploré toutes les boutiques de fleuristes pour découvrir un gros bouquet rond avec sa collerette de papier-dentelle festonnée — époque chère au musicien. De mauvaises photos conservent l'image d'un Ravel rieur, recevant d'une dame à genoux le bouquet rococo ! Ainsi, à sa ressemblance, ses amis avaient outré leur gaîté pour masquer l'émotion qu'ils avaient de le revoir.

Lui, Ravel, trouva tout naturel que nous nous fussions tous dérangés pour l'accueillir au Havre: « Eh bien, j'aurais bien voulu voir que vous ne fussiez pas venus ! » nous lança-t-il comme tout remerciement. Car cet homme réservé avait de l'amitié une conception presque tyrannique: « Vous savez, me disait-il souvent, je suis très jaloux en amitié. »

Mais aucun reproche ne sortait de ses lèvres. Il était

bien difficile de démasquer les déceptions non avouées, les blessures secrètes qu'une amitié intransigeante ne peut s'épargner. Pourtant, cette extrême pudeur sentimentale pouvait s'allier à la plus grande spontanéité enfantine: mon amie Bolette Natanson — retour de New-York — me racontait, en riant, qu'ayant été chercher Ravel à l'arrivée du paquebot, elle fut stupéfaite d'entendre le maëstro attendu lui crier du haut de la passerelle: « Vous allez voir les cravates épatantes que j'ai apportées ! » Il est vrai que les cravates jouaient un grand rôle dans la vie de Ravel. Je lui en donnais chaque année pour Noël, et nous en parlions un mois d'avance. Il fallait que je prisse les échantillons des vestons pour rester dans « la gamme » des mêmes coloris, à moins que la dernière mode ne nous permît des « harmonies » ravéliennes !

Au retour des voyages, Ravel était débordé de lettres et de rendez-vous. Découragé, il lâchait tout et se remettait au travail. Il m'écrivait en 1928 (retour d'Amérique): « Chère amie d'enfance (c'est incroyable ce que je rajeunis). Vous savez que j'avais l'intention de dîner avec vous ? Mais je ne bouge pas et turbine jusqu'à la mi-octobre. A partir de cette époque, je devrai être en même temps à Oxford, pour y revêtir la toge de « Doctor honoris causa », en Espagne, et à l'Opéra où Ida Rubinstein donnera *La Valse* et une œuvre nouvelle qui sera peut-être terminée [1]. Tout ça finira par se tasser ! »

Et cela se « tassait », en ce sens qu'il lâchait au dernier moment l'obligation la moins attrayante, la seule, probablement, qui importât à sa renommée.

Mais ce travail sans relâche le fatiguait: « J'interromps

[1] C'était *Boléro*.

le boulot, plus de journée de huit heures, je fais aussi l'équipe de nuit », m'écrivait-il, excédé; alors, c'était la grande détente à Paris. Il venait me chercher et m'emmenait dîner au « Bœuf-sur-le-Toit ». Nous y retrouvions souvent notre ami le Dr Robert Le Masle. Ravel appréciait son esprit (ses souvenirs sur M. Proust sont réunis en un petit livre de qualité). Quand la conversation ne nous avait pas entraînés trop tard dans la soirée, nous allions à l'*Empire*, music-hall décédé, assassiné plutôt par le cinéma. Les vedettes de tous les pays y passèrent, depuis le vieux Little Tich, nain excentrique qui exploita sa laideur avec génie, jusqu'à la séduisante Barbette: homme-volant quand il arrachait sa perruque. Et le fameux comique Grock, spontanément sérieux quand il jouait d'un véritable instrument !

Une charmante petite Italienne, xylophoniste, avait émerveillé Ravel; son nom n'était-il pas Maria Valente ? Jouant à ravir de son instrument en dansant, elle faisait retomber les fragiles baguettes sur les plaques sensibles avec une grâce et une virtuosité que lui enviait le pianiste « appliqué » qu'était Ravel. Nous allâmes la revoir plusieurs soirs, et je crois que si le temps du musicien n'avait été compté, il eût composé volontiers pour la jolie Italienne une *Tzigane* qui eût égalé en brio la fantaisie hongroise qu'il écrivit pour le violon.

Après le spectacle, avant de nous diriger vers Montmartre, nous allions nous attabler à la terrasse d'un café; Ravel avait la passion de « la terrasse ». Par les plus mauvais temps, il préférait rester dehors: rien ne l'amusait plus que le va-et-vient des passants, les lumières de la rue; il riait d'un chapeau saugrenu, d'un accent imprévu de camelot: tout l'intéressait.

« C'est si beau la vie » disait-il fréquemment.

Il ne parlait jamais de la mort, et la craignait.

A l'heure voulue, nous allions retrouver des amis au « Grand Écart », succursale du « Bœuf » que l'aimable Moysès avait fondé pour les noctambules, dans une petite rue de Montmartre.

Le premier « Bœuf-sur-le-toit », de son nom « Gaya », fut fondé par Jean Cocteau et le pianiste-compositeur Jean Wiéner, vers 1919, dans une petite salle exiguë de la rue Duphot. Cette exiguïté fit son succès: on se bousculait pour *voir* Cocteau qui, chaque soir, venait avec quelques amis célèbres et les gens du *Tout-Paris* dont les bourgeois critiquaient le snobisme tout en recherchant leur contact !

Jean Wiéner y jouait du piano, et nous apprit qu'un excellent interprète de Bach peut devenir un des meilleurs pianistes de jazz.

Tous les jeunes musiciens se retrouvaient dans cette atmosphère surchauffée où, pour la première fois, la musique nègre s'installait en souveraine.

La nouveauté de cette frénésie organisée nous enchantait tous, Ravel le premier. Et ce fut le règne du saxophone, considéré encore comme l'instrument sauvage aux rauques extases voluptueuses.

« Les grosses pipes de cuivre, dit Vuillermoz en son langage imagé, fumées par les hommes de couleur. »

Ravel perçut immédiatement que ces apôtres du *glissando* apportaient aux musiciens toute une gerbe de nouvelles possibilités. Aujourd'hui, le saxophone est devenu classique et prend sa place dans maintes orchestrations [1].

[1] Pourtant Bizet avait déjà adopté l'ancien saxo dans *L'Arlésienne* et Vincent d'Indy dans *Choral varié*.

L'Europe intellectuelle avait fait de la musique un jeu de luxe où la raison équilibrait la sensation; la musique nègre dépouilla le cerveau au profit des entrailles, et le corps participa sans fausse honte au sentiment d'exaltation provoqué par ces rythmes nouveaux.

Le public et les artistes se laissèrent entraîner vers cette libération passagère, retrouvant pendant quelques heures l'excitation charnelle, la nostalgie d'une nature primitive oubliée.

Comment ne pas goûter cette boutade de Satie rapportée par Darius Milhaud: « Ce que j'aime dans le jazz, c'est qu'il vous apporte sa douleur et qu'on s'en fout ! »

Nous restions des heures à écouter ces nouveaux rythmes. Ravel, captivé, les assimila rapidement à sa puissante personnalité [1], tandis que les jeunes compositeurs, se dégageant complètement des délices impressionnistes, y trouvèrent des raisons d'équilibre et de santé. « Le rythme, écrit Nietzsche, est une indispensable conquête de soi-même par la discipline. »

On nous assure que Confucius suivit un enfant qui frappait un pot de grès « pour le seul plaisir de voir l'action du rythme sur le peuple » [2].

Et si l'on remonte encore plus dans le passé on se rend compte que le rythme a régi le monde entier: la première musique des rites religieux basée sur les formules magiques, les « charmes » exercés en Egypte par les magiciens, avec les répétitions obsédantes qu'on retrouve aujourd'hui dans nos orchestrations (Stravinsky particulièrement).

Le public comprend-il qu'une œuvre dont le rythme est

[1] On en trouve maintes preuves dans les *Blues* (sonate piano-violon), le *Concerto pour la main gauche* et le fox-trot de *L'Enfant et les Sortilèges*.
[2] Kakura Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient*.

bien équilibré lui apporte une euphorie certaine ? Beaucoup d'exécutants ont du charme, une jolie sonorité. Très peu d'élus ont ce rythme intérieur qui rassure l'auditeur et fait les très grands virtuoses. Mais je m'égare...

Les jeunes musiciens étaient heureux de rencontrer Ravel en cette atmosphère de liberté; fiers de trouver chez ce maître reconnu une compréhension vive, un terrain fertile et accueillant. On savait, quand Ravel était à Paris, pouvoir le saisir au « Grand Écart », tard dans la nuit, et nombre d'amis nous rejoignaient après leurs concerts ou le théâtre.

Une des joies de la soirée était de retenir Cocteau — toujours accaparé — entre deux tables et contant de si belles histoires !

Pour saisir la pensée intime de Cocteau, il faut savoir, selon son expression des *Enfants terribles*, « jouer au jeu ».

Il faut le suivre, quand il brise et traverse les glaces, dans les régions où l'au-delà range ses âmes, où Heurtebise a des ailes, où la chaise de Merlin a des oreilles pointues comme le vampire Nosfératu ! Il nous accorde alors le stupéfiant privilège de raviver en nous les émois émerveillés de l'enfance.

Cocteau, dresseur de mots, les cingle avec son fouet pour nous les présenter piaffant selon son rythme, comme des petits poulains dessinés par Dufy.

Et Cocteau comique ! Cocteau devenant énorme et boursouflé en parodiant Catulle Mendès, nerveux, agité, éblouissant quand il lançait les boutades cinglantes de Mme de Noailles...

Nous lui devons des heures de bien belle jeunesse !

N'oublions pas notre amie, la chanteuse Odette Talazac, dont l'esprit pétillant ne pouvait faire oublier qu'elle chan-

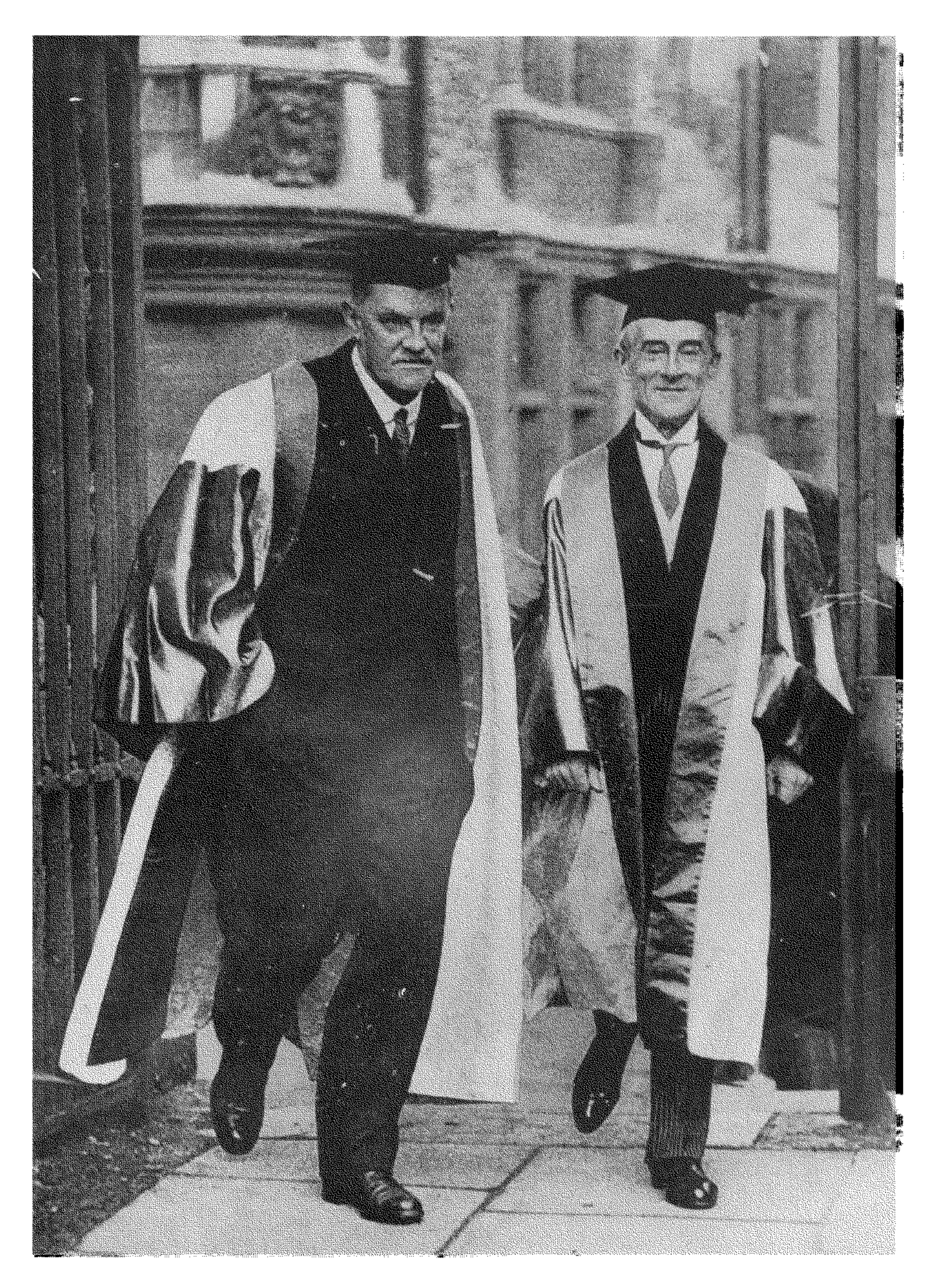
tait *Asie* avec la plus belle voix du monde. Elle était aussi grande et importante que Ravel était petit et mince, et je la vois encore — Ravel riant aux larmes — répétant gravement: « Ravel, épousez-moi... Nous ferions un trop joli couple ! »

Et vers deux heures du matin, Léon-Paul arrivait... Léon-Paul, c'est Fargue à l'œil rêveur, qu'une tendre amitié de jeunesse unissait à Ravel; et comme nous allions partir, Fargue, étonné, nous retenait, prétendant qu'il lui fallait dîner. (Il était toujours en retard d'un repas sur les autres.)

Fargue rassasié devenait irrésistible; nous écoutions, subjugués, ses souvenirs émaillés de mots à la Lautréamont, jusqu'à ce que la musique s'amollît et que le petit jour vînt nous rendre à la réalité. Et nous partions à pied, dans la nuit blanchissante, Ravel reconduisant chacun, avec l'espoir que cet excès de fatigue lui ferait retrouver le sommeil.

Les dimanches d'hiver étaient le plus souvent consacrés à ses vieux amis: les Paul Clemenceau recevaient à cinq heures, et le dimanche soir nous réunissait chez les Godebsky.

C'est chez M. et Mme Clemenceau que je présentai à Ravel une prodigieuse pianiste: Juliette Meerovitch. Son passage dans le monde des artistes fut aussi lumineusement rapide que celui d'une comète dans le ciel: un mal mystérieux l'enleva à vingt-quatre ans, alors qu'elle éblouissait les foules et confondait d'admiration ses collègues pianistes. C'est avec elle que nous travaillâmes le *Trio* et le maître reconnut, après la mort de la jeune pianiste, qu'il n'entendrait jamais plus la sonorité irréelle que Meerovitch donnait au premier thème de l'*Allegro*.



Ravel docteur *honoris causa* de l'université d'Oxford (1931)

(PHOTO WIDE WORLD)

Pl. IV



Promenade en forêt de Rambouillet

(Croquis de Luc-Albert Moreau)

(PHOTO YVONNE CHEVALIER)

Ravel aimait beaucoup ses amis Clemenceau, il dînait chez eux le soir du réveillon, sans y manquer jamais; s'il restait quelquefois des mois sans les voir, le 24 décembre le ramenait toujours, confiant en leur bienveillance et sûr d'être attendu. Il nous retrouvait plus tard, mais ne manquait jamais son « dîner Clemenceau ».

Les soirées Godebsky mériteraient un long commentaire car elles furent le centre de tout un mouvement artistique. On y rencontrait bien des noms célèbres, en particulier, les animateurs de la *Revue blanche.*

Des toiles de Vuillard, Bonnard, Roussel, ornaient les murs, alors qu'ils étaient encore de jeunes inconnus. Ravel, pilier de ce petit cercle du dimanche, y amenait de jeunes recrues, tandis que Missia (la sœur de M. Godebsky) réunissait autour d'elle toutes les vedettes à venir: n'est-ce pas elle qui fit connaître Diaghilew et ses danseurs dans les salons parisiens ? Stravinsky ? Picasso ? Tant d'autres... N'est-ce pas à la sûreté de son goût d'avant-garde que certains artistes durent leur renommée ? Je m'excuse de la nommer par son petit nom mais, comme les grandes figures ou les fées, elle est connue de tous; on l'appelle Missia, et son visage interprété par Lautrec, Renoir, Bonnard et Vuillard est familier à tous les artistes, à tous les amateurs de peinture.

Rendons hommage à M. et Mme Godebsky qui surent grouper et retenir autour d'eux les éléments de cette magnifique éclosion artistique.

Chaque année apportait une gloire plus offerte à notre ami Ravel. Cela l'atteignait bien peu ! Il restait le compagnon simple et charmant qui s'amusait le premier de nos enfantillages.

Je me souviens d'une soirée gaie entre toutes: nous

fêtions dans un nouveau décor lumineux du « Bœuf-sur-le-Toit » la reprise à l'Opéra de *L'Heure espagnole*. La gaîté, le champagne aidant, je trouvai l'euphorie nécessaire pour ne pas celer mon admiration: « Ravel, m'écriai-je, vous avez du génie ! »

Il éclata de rire et prenant les amis à témoin: « Faut-il qu'elle soit « bue » pour dire de pareilles bêtises ! »

Et pendant bien longtemps, quand je le félicitais d'une œuvre nouvelle, il me demandait d'un petit air entendu: « Vous êtes sûre que vous n'avez pas trop bu ? »

Cette simplicité était proverbiale: « Les gens sont bien aimables avec moi, disait-il, je dois être à la mode ! »

Il disait ces choses, parce qu'il les pensait profondément, et, sans jouer à la modestie, parlait de sa musique avec un serein détachement.

De son œuvre, il se désintéressait pourtant: dès qu'une partition était écrite, elle n'était plus sienne. Cette désaffection explique la facilité avec laquelle il laissait transcrire ses compositions pour flûte, trompette ou petit orchestre de café. Chaque nouvelle évolution lui faisait, non pas renier mais critiquer ses pages antérieures. Je le vois toujours — chez le compositeur Raymond Charpentier, où nous dînions ensemble — faire la grimace et nous disant: « Vous aimez ça, *Daphnis ?* C'est drôle ! »

A la fin de sa vie pourtant, malade, contraint à l'inaction dans le travail, il aimait réentendre ses premiers ouvrages: la dernière fois qu'il écouta *Daphnis* (Ingelbrecht conduisant l'Orchestre national), il fut extrêmement ému, sortit vivement de la salle, m'entraîna vers la voiture et pleura silencieusement: « C'était beau tout de même ! J'avais encore tant de musique dans la tête ! »

Et, comme je tâchais de le consoler en lui disant que

son œuvre était splendide et complet, il se fâcha: « Mais non, mais non, j'ai tout à dire encore... »

On ne peut penser sans une grave émotion à ce martyre enduré pendant ces dernières années: lutte incessante du génie et de l'homme terrassé en plein épanouissement créateur.

Chapitre II

DANDY — APACHE — SOLDAT

C'est un Ravel que je n'ai pas connu: l'époque du Conservatoire, où de vieilles photographies nous le montrent avec des favoris ou une barbe en pointe !

« Favoris, monocle et châtelaine », ainsi nous le décrit son ami et élève Maurice Delage lors de leur première entrevue [1].

Ravel, à seize ans, obtint la première médaille de piano chez M. Anthiome; il passa ensuite dans la classe supérieure de Charles de Bériot, dont il appréciait l'esprit autant que la musicalité.

Il suivit la classe de Bériot dans le même temps que Ricardo Vinès qui, plus tard, devint son principal interprète. Le grand pianiste raconte combien Ravel aimait à s'évader des études techniques du piano pour rechercher des accords ou des combinaisons harmoniques inconnues.

« Il posait pour l'esthète, voulait être incompris, aurait sans doute considéré comme la pire injure à son

[1] *Ravel et ses Familiers*, Ed. du Tambourinaire.

raffinement la vaste popularité qui lui est échue par la suite [1]. »

En 1897, il entre chez Gédalge, professeur de contrepoint; Ravel m'a souvent parlé de ce maître incomparable, compréhensif, et qui rendait séduisant le passage ardu dans sa classe.

La même année, il suit la classe de composition, où Gabriel Fauré venait de remplacer Massenet.

Là, il fut d'emblée reconnu par les élèves comme « l'oiseau rare » choisi par le destin: n'avait-il pas écrit déjà son fameux *Quatuor* et deux ans auparavant la prestigieuse *Habanera* qu'il reprendra, sans y rien changer, dans sa *Rapsodie espagnole ?*

Pourtant, Ravel, vis-à-vis de ses maîtres, ne cherchait pas à franchir les obstacles accumulés par les traités de Reber et Dubois, il avait la volonté d'apprendre comme les autres, mais sa nature s'affirmait à son insu. Alors que bien des jeunes croient trouver une personnalité du seul fait de contrarier leurs secrètes tendances, Ravel, s'appliquant au Conservatoire à travailler selon le sens indiqué dans les méthodes, sortait de la norme malgré lui et stupéfiait ses premiers maîtres par ses audaces harmoniques.

Avant la venue du professeur à la classe, se mettant au piano, il découvrait aux élèves troublés les fameux accords de neuvième, des agrégations jamais entendues, ou encore exécutait de mémoire les *Gymnopédies* d'Erik Satie ou les *Valses romantiques* de Chabrier, ses récentes grandes admirations.

Vuillermoz, avec lui chez Fauré, raconte combien Ravel déroutait ses camarades: « Dans notre grande école de

[1] R. Vinès, *Ravel, R. M.*, 1938.

musique, dit-il, les élèves regardaient avec un peu de méfiance ce jeune homme sec et fluet, assez peu expansif, qui maniait le paradoxe et l'ironie, pince-sans-rire avec une redoutable facilité [1]. »

Malgré son vouloir d'apprendre avec une « conscience attentive », Ravel apportait dans l'étude de l'harmonie un élément neuf qui semblait révolutionnaire, et c'est le contraste entre son dandysme et cette anarchie qui suggéra à Vuillermoz cette charmante image: « Il mettait des gants blancs pour préparer son grand soir. » Malgré ce dandysme apparent (l'épithète était sur toutes les lèvres) Ravel aimait à déclarer: « Je ne suis d'aucun parti, je suis anarchiste ! » Le mot sonnait étrangement dans la bouche de cet homme raffiné, que la mode inquiétait, qui ne demandait qu'à la suivre dans ses moindres fluctuations... et sans la moindre anarchie !

Je me souviens que, même en 1916, alors que son « dandysme » avait fait place à plus de simple élégance, il me disait confondu: « Vous ne voudriez tout de même pas que je sorte avec ce pardessus long d'avant guerre ! C'est la mode des vêtements cloches ! » C'est ainsi que je le vis apparaître un jour avec un petit manteau beige, très court, en forme, et qui lui donnait l'air, avec sa canne-jonc et ses gants retournés sur le poignet, du dernier élégant des « Drags » ou du « Grand Prix ».

Après le Conservatoire, Ravel garda pour son maître un véritable culte, reconnaissant combien la jeunesse éternelle de Fauré avait aidé à l'émancipation des principes d'école. Compréhensif, Fauré jugeait les choses et les gens du haut de sa noblesse d'âme, lisait les manuscrits les plus

[1] Ed. du Tambourinaire.

divers avec cette indépendance d'esprit qui faisait sa grandeur. Il avait compris la nature exceptionnelle de son élève et Ravel lui savait gré de ne lui avoir jamais imposé ses vues. Durant toute sa vie, Ravel raconta cette anecdote: il s'agissait de la correction d'une de ses compositions apportée à la classe (le *Quatuor*, je crois) et que Fauré accueillit avec moins d'enthousiasme que d'habitude; il fit même la grimace et trouva cela mauvais. Quelques jours plus tard, il demanda au jeune Ravel de rapporter le manuscrit critiqué:

— Pourquoi revoir cela, cher maître, lui dit Ravel, puisque c'est raté !

— J'ai pu me tromper, répondit Fauré.

On ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la modestie de l'élève ou de la scrupuleuse conscience du professeur.

Ravel attachait une énorme importance à cette petite histoire simple.

Avec un courage que les perfidies n'atteignirent jamais, Fauré soutint Ravel envers et contre tous, surtout au moment où les officiels refusèrent le prix de Rome au trop savant élève.

Je ne reviendrai pas sur ce fait « historique »; les membres du jury exclurent du concours définitif le second prix de Rome de 1903. Cela fit un beau scandale, qui avança de quelques années la célébrité du jeune Ravel et couvrit de ridicule les musiciens qui l'avaient jugé: Théodore Dubois, Massenet, Paladilhe, Reyer, Xavier Leroux, Hillemacher et Roujon.

Presque tous les critiques s'en mêlèrent: Koechlin, le noble compositeur, élève également de la classe Fauré, raconte dans des *Souvenirs* que seul, à cette époque,

Jean Marnold le défendit contre les attaques des adorateurs de Franck et de Wagner.

Un peu plus tard, le critique fut rejoint par Calvocoressi, Jean Aubry, Vuillermoz, Florent Schmitt et Laloy, tous partisans du jeune débutant; Ravel était violemment pris à partie dans les plus grands journaux: en 1899, dans *Le Temps*, à propos de l'ouverture de *Schéhérazade*, M. Pierre Lalo écrivait: « Sa manière fait songer, par la structure, à celle de Grieg, plus encore à celle de Rimsky-Korsakov ou Balakirev. C'est la même incohérence dans le plan d'ensemble et dans les relations tonales. »

Et encore, en 1911: « M. Debussy est toute sensibilité, M. Ravel toute insensibilité. »

M. Carraud, trouvant Ravel remarquablement doué, écrit cependant: « Voici qu'après avoir excité des enthousiasmes intransigeants, il est depuis quinze jours unanimement traîné dans la boue, parce qu'il a fait chanter à « La Nationale » quelques petites farces de jardin d'acclimatation. »

Ces « petites farces » n'étaient autres que les *Histoires naturelles* de Jules Renard !

M. Willy *(L'Ouvreuse du Cirque d'Eté)* nous apprend que l'ouverture de *Schéhérazade* est « un gauche démarquage de l'école russe: du Rimsky tripatouillé par un debussyste jaloux d'égaler Erik Satie » et que « le jeune Ravel est un débutant médiocrement doué ».

D'ailleurs, ces journalistes n'étaient pas les seuls juges sévères du compositeur-anarchiste. Koechlin nous conte encore dans ses *Souvenirs*[1] comment les musiciens d'orchestre riaient sous cape des excentricités que la musique

[1] *R. M.*, 1938.

de Ravel imposait à la technique des instruments; le premier violon, un soir, s'exclama dédaigneusement: « Ravel ! ce fruit sec du Conservatoire ! »

Et Koechlin d'ajouter: « Mon Dieu, oui, c'est vrai, il n'eut qu'un second accessit d'harmonie, mais en bonne compagnie, avec d'autres « fruits secs »: Claude Debussy et Paul Dukas qui n'eurent à ce concours aucune récompense. »

C'est pendant cette période de luttes et d'espoir que Ravel, avec quelques amis férus de musique et de littérature, organisèrent des soirées qui apportèrent au jeune musicien timide l'excitation nécessaire à sa vitalité curieuse.

C'est d'abord chez le peintre Paul Sordes que se réunirent Ravel, Ricardo Vinès, Maurice Delage, Léon-Paul Fargue, Calvocoressi, Vuillermoz, plus tard Florent Schmitt et Ingelbrecht: chez ce Paul Sordes « qui se grisait de musique, en songeant à Whistler ou à Beardsley, qu'il mettait au-dessus de tout » [1].

Chacun apportait, toute palpitante encore, la dernière œuvre éclose, et Léon-Paul Fargue sait nous dire l'émerveillement de tous les amis, quand Ravel leur joua pour la première fois « dans un silence tendu comme un complot » la *Pavane pour une Infante défunte* et *Jeux d'Eau.*

« L'ironie, la couleur et la nouveauté de ces morceaux furent une révélation pour nous tous qui trempions corps et âme dans l'*impressionnisme* de Claude Debussy. Ravel, du premier coup, d'une phrase de fleuret, se plaçait comme un indépendant de première volée, un grand seigneur de la conception personnelle, isolée et secrète. Il me faisait

[1] Fargue, Ed. du Tambourinaire.

songer à Flaubert, qui se retirait, sensible et amer, pour composer des chefs-d'œuvre. »

Toute la bande se retrouvait chaque dimanche au concert: il s'agissait de « faire le coup de poing » pour défendre Debussy ! En 1893, ils acclamaient déjà le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune.*

C'est au retour d'une de ces matinées qu'ils furent baptisés du nom d'« apaches ». « Un dimanche, écrit Delage, où nous remontions la rue de Rome, après un concert, un crieur de *L'Intran* nous bouscula sans malice: « Attention les apaches ! » Le mot enchanta Vinès qui lança ce jour-là l'apachie dans l'éternité [1]. »

Puis ce furent les soirées consécutives à l'Opéra-Comique. Quand *Pelléas et Mélisande* vint secouer les us et coutumes du Théâtre national, les apaches ne manquèrent pas une représentation, organisant le grand « chahut », afin de mettre en lumière la naissance d'un génie.

Avec Debussy, la musique des Russes les combla: « Tout ce que l'esprit fureteur de Ravel pouvait dénicher dans les éditions de musique russe de Belaïeff, était englouti par le piano vorace de la rue Dulong. Symphonies de Borodine et de Balakirev, *Antar*, *Thamar*, *Stenka Razine*, faisaient un admirable vacarme qu'on arrêtait seulement parce qu'il était vraiment trop tard. Mais alors, il fallait recommencer au coup de sonnette qui nous annonçait que Fargue en voulait aussi sa part [2]. »

Et cette connaissance de la musique russe étonna fort Diaghilew ! L'impresario-animateur, tout fier d'être le messager d'un art inédit en France, fut stupéfait, lors de

[1] Ed. du Tambourinaire.
[2] M. Delage, Ed. du Tambourinaire.

son admission dans le sanctuaire des apaches, de constater que nos jeunes musiciens lui jouaient de mémoire les partitions qu'il pensait leur révéler. Cette révélation, il la leur apporta par la splendeur des Ballets russes et les décors fastueux et colorés de Léon Bakst.

La bande tapageuse fut renvoyée de la maison de Paul Sordes, elle s'en fut dans le petit hôtel accueillant de Delage, dans ce coin isolé d'Auteuil où nul bourgeois ne surgissait pour les empêcher de faire de la musique jusqu'à l'aube.

C'est encore Maurice Delage qui raconte l'invention enfantine de Ravel, lequel, pour se défaire sans impolitesse des fâcheux, avait imaginé un certain Gomez le Riquet: « C'est un personnage conventionnel, un ami qui nous attend toujours pour le porto ou pour le thé, suivant l'heure. Ça nous permet de semer les doctrinaires et les raseurs [1]. »

Et j'imagine si bien Ravel se laissant *coincer* par un groupe aimable et bavard, pour le seul plaisir de « jouer à Riquet » avec ses amis complices ! Leur signe de ralliement était la première phrase de la seconde symphonie de Borodine. (Toujours du russe !)

Pendant cette ère bienfaisante d'amitié constructive, Ravel composa sans relâche; lui, si réservé, avait besoin de la chaleur d'autrui; il trouvait dans cette ambiance amicale le tonique nécessaire et propice à son épanouissement.

Un commerce presque journalier avec un poëte de la valeur d'un Fargue (Ravel l'admirait totalement) ne pouvait qu'influencer heureusement ses goûts; et ne faut-il

[1] Ed. du Tambourinaire.

pas chercher à la base du choix si rare que fit Ravel pour ses poëmes cette propension qu'il eut dès sa jeunesse à discuter littérature autant que musique ? C'est à ses compagnons d'« apachie » qu'il offre la primeur de *Jeux d'Eau* (1901) : « Il y avait là pour nous, écrit Fargue, un feu inconnu, une matière précieuse qu'on venait de découvrir, tout un éventail d'ondes et de finesses qui n'appartiennent à personne [1]. »

Ce morceau de piano ouvre de nouveaux horizons à la technique de l'instrument; le maître Alfred Cortot nous l'explique : « Il redécouvre, pour la délectation des pianistes, le secret de cette technique chatoyante, de cet impressionnisme de reflets et de miroitements dont Liszt avait pénétré la musique en son temps [2]. »

Il est à noter que *Jardins sous la Pluie* de Debussy, si parent de *Jeux d'Eau*, n'a été composé qu'en 1903.

Ravel, accusé de plagiat par M. Lalo, remet les choses au point dans une lettre publiée dans le *Temps* du 9 avril 1907 : « Vous vous étendez assez longuement, écrit Ravel au critique, sur une écriture pianistique assez spéciale dont vous attribuez l'invention à Debussy. Or, les *Jeux d'Eau* ont paru au commencement de 1902, alors qu'il n'existait de Debussy que les trois pièces *Pour le Piano* [3], œuvres pour lesquelles je n'ai pas besoin de vous dire mon admiration passionnée, mais qui au point de vue purement pianistique n'apportaient rien de bien neuf. J'espère que vous voudrez bien excuser cette légitime revendication... [4] »

Ceci confondra peut-être les pédagogues récalcitrants

[1] Ed. du Tambourinaire.
[2] Alf. Cortot, *La Musique française du Piano.*
[3] Ravel en a orchestré la *Sarabande.*
[4] Roland-Manuel, cité dans *A la Gloire de Ravel.*

qui ne voient en Ravel qu'un « suiveur ». Nous reviendrons plus loin sur cette erreur.

Chez les « apaches » furent conçues encore les mélodies de *Schéhérazade*. Tristan Klingsor, l'auteur du poëme, faisait partie de la bande: « Un de chez nous, écrit Maurice Delage, quand il revient de ses croisières sidérales à la recherche d'un Orient sans bazars [1]. » Ravel admirait les poésies de Klingsor, il en choisit trois pour les mettre en musique.

« Il ne s'arrêta pas à celles qui, par leur tournure lyrique, pouvaient se muer aisément en chanson, écrit le poëte, il prit celles qui avaient une allure plus descriptive, qui même, comme *Asie*, par le long développement des périodes, ne semblaient pas devoir se prêter aisément à l'exécution d'un pareil dessein. C'est que, pour lui, mettre en musique un poème, c'était le transformer en récitatif expressif, c'était exalter les inflexions de la parole jusqu'au chant, exalter toutes les possibilités du mot, mais non le subjuguer. Ravel se faisait le serviteur du poëte [2]. »

C'est Emile Vuillermoz qui, organisant un concert aux Bouffes-Parisiens, fit chanter *Asie* pour la première fois. Ce fut le triomphe.

Mais Ravel, dur à lui-même, ne veut pas rester le compositeur fêté de *Schéhérazade* et de *Jeux d'Eau;* il apporte à la critique des « apaches » un recueil de pièces pour le piano qui décèlent une volonté de renouveau: *Les Miroirs*.

« *Les Miroirs*, écrit-il, forment un recueil de pièces pour le piano, qui marquent dans mon évolution harmonique un

[1] Ed. du Tambourinaire.
[2] Ibidem.

changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière. »

Les cinq morceaux des *Miroirs: Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une Barque sur l'Océan*, *Alborada del Gracioso*, *La Vallée des Cloches*, sont dédiés aux cinq apaches: Léon-Paul Fargue, Ricardo Vinès, Paul Sordes, Calvocoressi et Maurice Delage.

Ces pages, importantes dans l'œuvre ravélienne, sont purement impressionnistes, chaque morceau est tracé d'un trait vif et sûr; peinture directe qui s'éloigne de plus en plus du symbolisme debussyste.

Et voici venir, en cette période féconde où les « apaches » président à la naissance des chefs-d'œuvre, les *Histoires naturelles* de Jules Renard; elles furent écrites en 1906.

Tous les biographes de Ravel ont relaté le colloque entre Thaddée Natanson et Jules Renard à propos de la collaboration que le musicien souhaitait apporter au poëte; ce colloque est reproduit dans le *Journal* de Renard. L'auteur y exprime son indifférence vis-à-vis du jeune compositeur et ne veut même pas entendre les fameuses mélodies. Un jour qu'il demandait à Ravel ce que la musique pouvait ajouter à ses poëmes, Ravel lui répondit: « Mon dessein n'était pas d'y ajouter, mais d'interpréter... Dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots. »

La première audition, donnée Salle Erard dans un grand concert de « La Nationale », fut un véritable scandale; on verra plus loin les angoisses éprouvées par la pauvre Jane Bathori, interprète choisie de Ravel: les sifflets et les rires couvraient sa voix !

Après cet affront à leur « poulain » préféré, les ravéliens furieux jurèrent de se venger: c'est ainsi que naquit, sous

l'égide discrète de Gabriel Fauré, une nouvelle société de musique: la S. M. I. (Société musicale indépendante), qui devait accueillir contre l'« esprit Schola », tous les jeunes espoirs de la musique française.

Vers la même époque (1906) apparut l'*Introduction et Allegro* pour harpe, avec accompagnement de quatuor, flûte et clarinette. Nous n'y rencontrons pas, cependant, l'ironie mordante et la simplicité bourgeoise des *Histoires naturelles ;* Ravel, tenté par les « mille » cordes de la harpe, a retrouvé les cascades et les ruissellements de l'impressionnisme... L'instrument l'y convie. Le musicien joue sans pitié avec les notes harmoniques capricieuses, les glissades aux sonorités translucides qui fusent, retombent, donnant naissance aux accords rares du quatuor. Œuvre aux multiples facettes, qui aurait pu, comme beaucoup de compositions ravéliennes, être dansée: petit ballet-conte de fées où tous les rêves eussent trouvé à s'alimenter dans le climat irréel de la musique.

C'est la séduisante Micheline Kahn qui en donna la première audition, au «Cercle musical», en 1907 ; elle était au Conservatoire, et quoique petite fille encore, fut choisie par son maître Hasselmans comme seule capable de comprendre et d'aimer la musique de Ravel. Il lui reste de son souvenir enfantin une amusante image: une soirée de grand gala à « La Trompette » en l'honneur de la princesse de Grèce. Tous les hommes en habit, les femmes en décolleté « 1900 » et notre Ravel au pupitre, dirigeant gravement son *Introduction et Allegro*, en veston marron, pantalon à carreaux, avec un nœud papillon fin et serré sur un faux-col bien raide !

Et toujours durant cette période miraculeusement fertile, Ravel tenta son premier essai symphonique: la



Classe Gabriel Fauré au Conservatoire en 1905

(PHOTO HENRI MANUEL)



Ravel conducteur de camion (guerre 1914-1918)
(Collection Jean-Aubry)

Rapsodie espagnole. Ce fut une merveilleuse réussite. Nous en parlerons en son temps. Le musicien se laissera ensuite séduire par le théâtre lyrique. Il entreprit d'écrire un opéra sur un livret en cinq actes de Gerhart Hauptmann : *La Cloche engloutie.* Mais, en dépit d'un travail très avancé, ces cinq actes ne virent jamais le jour; ils furent abandonnés pour *L'Heure espagnole.* Le poëme de Franc-Nohain avait éveillé chez Ravel des appétits d'opérette !

On sait que, malgré sa légèreté, la qualité de l'œuvre la classe dans les ouvrages dignes du répertoire de nos théâtres nationaux.

Et puisqu'en ce chapitre il est question du dandysme de Ravel, citons la plainte que Delage recueillit de son ami, le soir de la première représentation de *L'Heure espagnole,* à l'Opéra : « Il en aurait pleuré tantôt ! écrit Delage. Gaillard [1] l'avait oublié au dernier moment, qui devait lui livrer son nouvel habit bleu pour la première... [2]. »

Nous le suivons à cette époque dans les salons de Mme de Saint-Marceaux, où fréquentaient assidûment les grands artistes. Colette, qui a bien voulu me donner ces détails, me contait les séances mémorables où Fauré et Messager, en liberté, terminaient généralement la soirée par un quadrille endiablé de Chabrier, parodiant plus ou moins les motifs de la *Walkyrie !* Ils jouaient à quatre mains et « s'envoyaient » les répliques avec un brio étourdissant.

Les dames du monde, bien plus sérieuses, chantaient du Brahms ou du Fauré; le grand pianiste Risler étonnait par la légèreté de ses « grosses pattes » dans l'*Idylle* de

[1] Tailleur de Ravel.
[2] Ed. du Tambourinaire.

Chabrier, cependant que le prince Edmond de Polignac prenait des croquis. Debussy, sagement, tournait les pages, Ricardo Vinès en fit cet étonnant portrait:

« Lymphatiquement trapu, la peau trop blanche et molle, et, somme toute, un tantinet effrayant avec sa caboche au visage magnifiquement laid, et le si curieux surplomb d'un front mal équarri — un peu à la Verlaine — sous le sombre auvent duquel faisaient le guet d'immenses yeux félins au lourd regard passablement molestateur et ambigu — tout cela, précieuses caractéristiques suggérant dans leur ensemble la très romantique image de quelque *condottiere* ou celle encore d'un honorable bandit calabrais. »

Réunions intimes où l'habit était proscrit. Colette, en son vocabulaire de peintre nous le raconte:

« Mes vendredis, expliquait Mme de Saint-Marceaux, accueillent des amis laborieux fatigués d'une journée de travail, des voisins qui décident au dernier moment qu'ils quitteront le coin de leur feu pour venir s'asseoir au mien, des peintres attachés à leur négligé. J'ai mis vingt ans à leur ôter toute défiance, à les habituer au confort sans apprêt. Si Fauré, sortant en habit de chez ses duchesses, vient faire le beau chez moi, Messager, qui est la coquetterie même, se sentira humilié et fera sa tête de palikare triste. Non, non, pas de panachage [1] ! »

Ces « vendredis » jouèrent un grand rôle dans la vie musicale de Ravel, puisque c'est chez Mme de Saint-Marceaux qu'il rencontra celle qui devait lui inspirer un de ses plus grands ouvrages: *L'Enfant et les Sortilèges*. Pour votre joie, je laisse la parole à Colette:

« C'est dans ce lieu sonore, mais sensible au recueille-

[1] Ed. du Tambourinaire.

ment, jaloux de ses prérogatives mais capable de mansuétude, que je rencontrai pour la première fois Maurice Ravel. Il était jeune, en deçà de l'âge où vient la simplicité. Jules Renard, en 1907, note que Ravel est « noir, riche et fin ».

» Des favoris ! — oui, des favoris ! de volumineux cheveux outraient le contraste entre sa tête importante et son corps menu. Il aimait les cravates marquantes, le linge à jabot.

» Recherchant l'attention, il craignait la critique; celle d'Henry Gauthier-Villars lui était cruelle. Peut-être secrètement timide, Ravel gardait un air distant, un ton sec. Sauf que j'écoutai sa musique, que je me pris, pour elle, de curiosité d'abord, puis d'un attachement auquel le léger malaise de la surprise, l'attrait sensuel et malicieux d'un art neuf ajoutaient des charmes, voilà tout ce que je sus de Maurice Ravel pendant bien des années. Je n'ai à me rappeler aucun entretien particulier avec lui, aucun abandon amical [1]. »

Colette, en effet, ne peut donner qu'un portrait physique de Ravel; deux natures aussi différentes n'avaient pas senti le besoin de se rapprocher: la vitalité, la spontanéité bousculante de Colette devaient effaroucher le petit Basque timide, encore trop près de Des Esseintes pour goûter le naturel savoureux de l'enfant campagnarde. Heureusement pour nous, Colette est miraculeusement musicienne, et quand Rouché, après avoir lu son ballet-féerie, lui proposa tous les noms de musiciens susceptibles de comprendre son poëme, elle refusa jusqu'au moment où le directeur de l'Opéra prononça le nom de Ravel:

[1] Ed. du Tambourinaire.

« Je sortis bruyamment de ma politesse, écrit-elle, et l'expression de mon espoir ne ménagea plus rien. »

Ravel accepta. Colette fut surprise de ne plus entendre parler de son livret pendant plusieurs années, puis en 1919, elle reçut cette lettre charmante, qu'elle a bien voulu me confier.

« 27 février 1919.

» Chère Madame,

» Dans le même temps que vous manifestiez devant Rouché le regret de mon silence, je songeais, du fond de mes neiges, à vous demander si vous vouliez encore d'un collaborateur aussi défaillant.

» L'état de ma santé est ma seule excuse: pendant longtemps, j'ai bien craint de ne pouvoir plus rien faire.

» Il faut croire que je vais mieux: l'envie de travailler semble revenir. Ici, ce n'est pas possible; mais dès mon retour, au commencement d'avril, je compte en mettre, et commencer par notre opéra. A la vérité, j'y travaille déjà: je prends des notes — sans en écrire une seule. Je songe même à des modifications... N'ayez pas peur: ce ne sont pas des coupures; au contraire.

» Par exemple: le récit de l'écureuil ne pourrait-il se développer ? Imaginez tout ce que peut dire de la forêt un écureuil, et ce que ça peut donner en musique ! »

Après cette lettre, cinq ans passèrent... puis, un beau jour, Ravel vint voir Colette et lui annonça que l'œuvre était achevée, mais distrait, lointain, ne pensa même pas à lui jouer un morceau de la partition: « Il parut seulement se soucier, note Colette, du duo miaulé entre les deux chats, et me demanda gravement si je ne voyais pas d'inconvé-

nient à ce qu'il remplaçât *Mouaô* par *Mouain* — ou bien le contraire... [1]. »

Il est invraisemblable qu'une collaboration aussi divisée ait donné ce chef-d'œuvre de cohésion et d'équilibre.

Le rayonnement poëtique de Colette suscita le miracle de la féerie sonore, miracle que Ravel prolongea, à travers la science, par la fraîcheur éblouie de son regard d'enfant.

*
* *

Mais ce n'est plus la saison des douces confidences devant un piano complaisant, des rencontres riches de résonance avec les amis choisis : voici venir la guerre (1914) qui éparpillera les « apaches » aux quatre coins de la France.

L'« apachie » a fini de vivre, du moins le croit-elle... ne sachant pas encore que les artistes qui l'ont fait naître la feront vivre dans l'éternité.

Ravel, dès la déclaration de guerre, voulut s'engager; son manque de poids l'avait toujours fait réformer, mais l'idée d'être embusqué alors que ses amis étaient en danger, lui semblait inacceptable. Il se présenta une première fois à la visite médicale sans succès, il écrivait alors à son ami Roland-Manuel :

« Je le sais bien, mon cher ami, que je travaille pour la patrie en faisant de la musique ! Du moins, on me l'a assez dit pour m'en convaincre depuis deux mois; d'abord, pour m'empêcher de me présenter, ensuite pour me consoler de mon échec. On n'a rien empêché et je ne me console pas. »

Et encore à Roland-Manuel alors aux Dardanelles, en 1915 :

[1] Ed. du Tambourinaire.

« Je ne risque pas encore d'avoir la croix de guerre, bien que je vive au milieu des effroyables dangers du camp retranché (accidents de métro, combats à la manille, ministères qui sautent, etc.). Sans compter que si la trouille est contagieuse, je suis en ce moment très exposé...

» Je vais m'embusquer d'une autre manière: après plus d'un an de démarches, je vais être versé dans l'aviation. J'ai passé visites et contre-visites: le cœur et les poumons sont encore bons. Espérons que le premier aura assez d'élasticité pour se placer dans le ventre au bon moment. »

Mais la fatalité en décide autrement: l'aviation le refuse; il est accepté comme conducteur au service des convois automobiles du train. « Ravel de la guerre juché sur un camion comme une souris sur un éléphant [1]. »

Tous ses amis ont beau lui démontrer qu'il s'expose inutilement, qu'il se doit d'écrire de la musique: rien n'y fait. Il part, conduisant son lourd camion vers le front, et dans une lettre si dénuée de forfanterie qu'elle en est brave, il écrit à Roland-Manuel ses premières impressions:

« Un magnifique feu d'artifice noir, un peu après, derrière la camionnette, un sifflement, une détonation. J'ai cru d'abord à un pneu crevé; mais j'ai tout de suite été rassuré. Et dire que je finirai par avoir la frousse... Pour le moment, je vous assure que ça m'amuse beaucoup. J'en suis à la période de curiosité. » (Mars 1916.)

Quelques semaines plus tard, un accident à son camion (Rosalie) l'oblige à rester au dépôt; il supporte mal la vie de l'arrière:

« Décidément, écrit-il à sa marraine de guerre, Mme F. Dreyfus, un artiste, c'est peut-être fait pour faire

[1] Mme Béclart d'Harcourt, *R. M.*, 1938.

la guerre, mais sûrement pas pour mener une vie de caserne. »

Et encore: « Vous savez par mes dernières lettres (mai 1916), que d'ici longtemps je ne retrouverai ni les aventures, ni la liberté du front (...) et ce que j'éprouve en ce moment, ce n'est pas de l'horreur ni de la crainte, mais au contraire le désir que ma voiture soit bientôt réparée. Et pourtant je suis pacifique; je n'ai jamais été courageux. Mais voilà: j'ai la curiosité de l'aventure. Elle est d'une telle saveur qu'elle devient nécessaire. »

Pendant toute cette période d'attente, Ravel s'ennuie... Il a la garde, à son dépôt, de l'essence et du matériel. Toujours enfant, cependant, il cherche à se distraire:

« J'ai installé deux plantons — un fantassin, un dragon — à la porte de mon magasin d'essence. Ces plantons sont admirablement disciplinés, d'une obéissance passive. Ils sont en carton bouilli. En regagnant ma chambre, j'ai trouvé les alpins cantonnés dans la grange, en train de jouer avec des petits soldats également en carton... Pour peu que la guerre dure encore quelque temps, il s'imposera de distribuer aux armées de la République des poupards et des hochets... » (Lettre à Mme D., 23/8/16.)

Ravel s'inquiète toujours davantage de la santé de sa mère:

« Le peu d'activité de ma vie présente laisse tout le temps à l'inquiétude (...). Je m'avise de trouver ce silence anormal, une idée angoissante m'obsède... on me cache quelque chose. Me voici de nouveau à plat. »

Tellement « à plat » qu'il finit par tomber malade, et doit s'aliter à l'hôpital de Châlons-sur-Marne.

« Ce qui est certain, écrit-il, c'est que je suis tout à fait détraqué. Somme toute, les autorités militaires avaient

raison : faiblesse de constitution. C'est entendu, je n'avais jamais été malade depuis ma naissance, mais je n'ai rien du poilu, que la bonne volonté, et cela va finir par du vilain. Passer la visite ? Qu'en résulterait-il ? Les bureaux peut-être. Non, je tiendrai jusqu'au bout... »

Et encore à Mme Dreyfus : « J'ai demandé à passer la visite ; le résultat est qu'il m'est défendu de songer dorénavant à l'aviation. J'ai une maladie de cœur (hypertrophie) que je n'avais pas à la fin de l'année dernière (...). Je n'ai pas soufflé mot de mon malaise, bien entendu. J'ai trop la frousse des bureaux. Et puis, j'espère que d'ici un mois, lorsque ma voiture sera retapée, le conducteur le sera peut-être aussi. » (Mai 1916.)

Toutes ses lettres, pendant sa convalescence, sont un hymne de gratitude à la générosité de sa marraine de guerre, Mme Fernand Dreyfus, qui lui envoie fidèlement sucreries, conserves, consommés, « sauce gribiche », pâtes de fruits : « J'ai offert quelques pâtes de fruits au vaguemestre qui est leur compatriote. » L'entremets « pompadour » paraît avoir séduit spécialement notre musicien ; d'ailleurs il ne cache pas sa gourmandise : « Pour le dessert, je n'hésite pas, j'en prends à toute heure de la journée ! » Et encore : « Je me suis rué sur le pudding, qui devant cette attaque brusquée s'est trouvé anéanti. Je dois rendre hommage à cet adversaire loyal : il était délicieux. »

Mais il se désole à la pensée que sa maladie lui interdit les meilleurs mets : « Quand je serai en permission de convalescence, je mangerai du homard à l'américaine et des truffes au porto ! »

Les nourritures terrestres ne sont pas les seules que sa marraine lui octroie : « Je désirerais un livre, lui écrit Ravel — vous allez voir qu'il n'y a que vous qui puissiez me le faire

envoyer — dont j'ignore le titre, l'auteur, et l'éditeur ! Attendez... c'est l'étude sur l'œuvre de Mallarmé [1], que Roland lisait quand il était à l'hôpital. Il le commençait à peine, de sorte qu'il n'a pu me donner son opinion; mais tout ce qui a trait à Mallarmé me passionne. D'ailleurs, ça me changera d'un bouquin de Bourget: *Le Sens de la Mort*, intéressant, mais qui me crispe par un mélange d'honnêteté et de mauvaise foi. » (28/9/16.)

Un autre jour: « Si vous n'avez pas encore arrêté votre choix sur les livres, permettez-moi de vous signaler le *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, que je n'ai pas lu, le croiriez-vous ? »

On sait qu'il fut hanté plus tard par ce livre, et qu'il aurait voulu créer la féerie musicale que lui avait suggéré le miracle poëtique du *Grand Meaulnes*.

Il se sent mieux, content d'être encore en vie après ces mois durs à sa résistance: « J'ai été réveillé cette nuit par trois coups de canon, assez proches. Cela m'a remis un moment dans l'atmosphère de ce que je viens de quitter. Le bombardement assez lointain me semble le bruit d'un souvenir. Dans le calme — calme relatif — coupé de passages incessants de convois d'artillerie, il me paraît extraordinaire que j'aie pu passer là dedans sans y laisser de morceaux. »

Sorti de l'hôpital, il ne repart pas encore à l'avant, il attend toujours sa voiture: « Oh ! sans doute, elle est loin d'être rétablie, mais subitement j'ai entrevu le retour au front... la vie d'aventures... »

Puis, résigné: « Il est peut-être écrit que je dois terminer la guerre en *cheval de luxe.* »

[1] Thibaudet.

Cette inaction lui pèse de plus en plus et lui laisse le temps de songer à sa musique: « C'est singulier, écrit-il, je ne souffre de nulle part, j'ai bon appétit, je ne me fatigue pas, mais je ne dors pas. Vraisemblablement ça durera jusqu'à la fin de la guerre, qui en est la principale cause... et puis l'ennui, le souci d'être loin des miens, et le tracassin de la musique... Vraiment, je n'ai jamais été si musicien: je déborde d'inspiration, de projets de toutes sortes: musique de chambre, symphonies, ballets, etc... »

Un peu plus tard, sa curiosité paraît assouvie, mais la musique le sollicite encore: « Je suis dans un pays charmant, écrit-il à Roland-Manuel, entouré de collines, de rivières et de petits bois qui me semblent bien loin du bois de Montzéville et de Civry-la-Perche. Je ne souffre vraiment que d'une chose, c'est de ne pouvoir embrasser ma pauvre maman, oui, cependant il y a autre chose: la musique. Je croyais l'avoir oubliée. Depuis quelques jours, elle revient tyrannique. Je ne pense plus qu'à ça. Je suis sûr que j'aurais été en pleine période de production.

» L'artiste se chamaille avec l'homme de guerre. »

Il est passionnant de constater combien, dans maintes circonstances, les sensations que Ravel veut bien libérer de sa prude réserve ressemblent à des aveux: « Oui, cependant, il y a autre chose: la musique... » Que de points de suspension, de mots qui retardent l'explosion révélatrice: la Musique ! Confidences arrachées au plus profond de son être, et qui donnaient à ses amis l'impression, fût-elle erronée, que chacun était seul à recueillir le message intime.

Ravel, après la guerre, ne racontait pas ses faits d'armes; il n'était question que des paysages entrevus ou d'anecdotes personnelles, témoin cette lettre à Mme D.:

« Une alerte ce matin; comme j'étais en train de cirer mes guêtres, voilà que j'en laisse glisser une dans la rivière qui coule sous ma fenêtre. Comme un bolide, je traverse les chambres de ma propriétaire et de ses enfants, atterrés, croyant à un zeppelin, puis, que je devenais fou; empoigne un balai; me précipite dehors. Je suis arrivé juste pour repêcher l'objet qui suivait le fil de l'eau, assez lente et assez claire à ce moment, par bonheur. »

Riant de sa maladresse, Ravel l'avouait volontiers: « Puis, je me suis dirigé vers la source pour faire la blanchisseuse. Ici, je reconnais que les enseignements de la guerre sont moins efficaces: le linge qui ne me semblait pas sale avant l'opération, s'est trouvé dégoûtant depuis... »

Une de ses impressions de guerre — musicale, celle-là — lui fut apportée par un oiseau; il aimait à la conter: une nuit que son camion l'avait conduit du côté de Verdun, il arriva dans un chaos de pierres et de trous d'obus. Il fut abasourdi par le vacarme des explosions. Le silence qui suivit la bataille lui sembla surnaturel: la paix retrouvée des champs, un ciel serein, et tout à coup, à l'aube: la voix d'une fauvette — Ravel fut subjugué par cette chanson inespérée et se promettait d'en retenir le thème pour une prochaine mélodie. Le titre en était si ravélien: *La Fauvette indifférente.*

Comme tant d'autres projets, il ne fut pas réalisé; Ravel tomba malade et dut encore s'aliter à l'hôpital de Châlons.

Et puis ce fut la mort de sa mère, en janvier 1917; douleur qui anéantira tous ses efforts et le laissera «figé» pendant des mois. Sa marraine de guerre le recueille chez elle; mais il doit repartir pour son dépôt où il est enfin réformé.

Quelques mois plus tard, il se remet au travail et ne vivra plus que pour la musique.

Le Tombeau de Couperin est la dernière pensée qu'il donnera à la guerre: chacune des pièces qui le composent est dédiée à la mémoire d'un ami tombé au champ d'honneur.

Ravel anarchiste-patriote, Ravel dandy puéril, Ravel sec d'allure-tendre de cœur... Le moins connu est le Ravel-soldat; son courage sans forfanterie, sa volonté de servir ne sont-ils pas autant de raisons pour que nous l'aimions davantage ?

Chapitre III

INFLUENCES — PRÉFÉRENCES — INTERROGATIONS

Dresser la liste des compositeurs qui ont illustré la musique durant la vie de Ravel n'est pas le but de ce chapitre; et si je passe rapidement sur des noms aussi célèbres que Saint-Saëns, Paul Dukas, Florent Schmitt, Albert Roussel, sur ceux, plus jeunes, de Jacques Ibert, Delannoy et quelques autres, c'est qu'ils ne se trouvèrent pas dans l'orbe magnétique qui projeta sur Ravel les influences subies en son enfance, les découvertes de son adolescence, les surprises qui l'inquiétèrent en sa maturité.

Il ne faudrait pas en conclure que Ravel ne les goûta point; il défendait toujours Saint-Saëns contre ses détracteurs: « C'est bien fichu, disait-il, et c'est quelque chose, rien n'est mieux écrit que ses *concertos* pour piano et orchestre, et ses orchestrations apprendront toujours beaucoup aux jeunes musiciens. » Il ajoutait: « Il crée dans l'ordre de l'architecture. » De Paul Dukas, il admirait l'intégrité de l'homme autant que celle du créateur; *L'Apprenti sorcier* lui semblait une admirable réussite.

J'ai déjà parlé de la ferveur admirative de Ravel pour son maître Fauré (son *Quatuor* et *Jeux d'Eau* lui sont

dédiés). Il le considérait comme le maître de la mélodie, mais, comme plus tard le firent les jeunes vis-à-vis de lui-même, il se dégagea très vite — Fauré l'approuvant — d'une influence qui eût pu retarder l'éclosion de sa personnalité.

Malgré la divergence d'esthétique qui le séparait de Florent Schmitt, il vantait sa science et reconnaissait la force musicale qu'il représente.

Roussel était trop près de lui pour qu'il en pût discuter. Il goûtait la fine musicalité d'*Angélique*, l'opérette de Jacques Ibert, et la fraîche spontanéité des œuvres de Delannoy.

J'en passe certainement dont les noms ne sont pas liés aux souvenirs de nos conversations personnelles et qui, cependant, ont contribué au magnifique essor de la musique française depuis Chabrier jusqu'à nos jours.

* * *

Les préférences de Ravel ? Dès son jeune âge, elles allèrent à Schumann, Weber, Chopin et Liszt. Plus tard, son estime pour Mendelssohn le rendit un peu injuste envers Schumann; il prétendait que Mendelssohn était le précurseur. Pour nous prouver la justesse de ses assertions, il se mettait au piano, jouait une certaine *Romance sans Paroles* assez ignorée et demandait ironiquement: « De qui est-ce ? » Tous les musiciens présents reconnaissaient la « patte » de Schumann et ses intimes aveux: « C'est du Mendelssohn ! » s'écriait Ravel triomphant.

« Il n'y a pas de plus beau concerto pour violon que celui de Mendelssohn », disait-il fréquemment.

Chopin et Liszt furent aussi parmi ses meilleurs compa-

gnons de jeunesse. Son enthousiasme ne devait pas faiblir: rendant compte d'un concert chez Lamoureux où le public avait accueilli très froidement un poëme de Liszt, *Les Idéals*, il écrivait en 1912: « Sans doute, cette page géniale peut paraître un peu longue à première audition. Que nous importent les défauts de cette œuvre, de l'œuvre entière de Liszt ? N'y a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale, où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres ?

» C'est en grande partie à ses défauts, il est vrai, que Wagner doit sa véhémence trop déclamatoire, Strauss, son enthousiasme de coltineur, Franck, la lourdeur de son élévation, l'école russe, son pittoresque parfois clinquant, l'école française actuelle, l'extrême coquetterie de sa grâce harmonique.

» Mais ces auteurs si dissemblables ne doivent-ils pas le meilleur de leurs qualités à la générosité musicale, vraiment prodigieuse du grand précurseur ?

» En cette forme, souvent gauche, toujours abondante, ne distingue-t-on pas l'embryon du développement ingénieux, aisé, limpide de Saint-Saëns ? Et cet orchestre éblouissant d'une sonorité à la fois puissante et légère, quelle influence considérable n'a-t-il pas exercée sur les adversaires les plus déclarés de Liszt [1]. »

C'est ainsi qu'il mande à son ami Garban de lui envoyer les *Etudes transcendantes*, *Mazeppa* et *Feux follets* de Liszt, alors qu'il travaille au *Tombeau de Couperin:* « Hommage et non pastiche », écrit Roland-Manuel [2]: « Comme un

[1] *S. I. M.*, Concerts Lamoureux, février 1912.
[2] R. Manuel, *A la Gloire de Ravel.*

virtuose s'exerce en faisant des gammes et des vocalises qui n'ont point de rapport visible avec le morceau qu'il va jouer, Ravel se prépare à composer une suite française, en dépouillant les *Études transcendantes* et *Mazeppa.* »

*
* *

Il est intéressant aussi de connaître les raisons qu'avait Ravel d'admirer Chopin: (« Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée », Chopin) « Profonde parole, assez peu connue, écrit Ravel. Il est vrai que Chopin l'a clamée constamment dans son œuvre. A-t-on compris ? A rebours. On en a dévoilé, depuis, des arrière-pensées ! Jusque-là, la musique s'adressait à la sensibilité. On l'a envoyée à l'entendement. Il n'en avait que faire. La musique aux *musiciens.* Véritable interprétation de l'idée de Chopin. Pas aux professionnels. Diable ! *Musicien,* créateur ou dilettante; être sensible au rythme, à la mélodie, à l'harmonie, à l'atmosphère qui crée les sons. Frissonner à l'enchaînement de deux accords, comme au rapport de deux couleurs. La *matière,* cela importe d'abord, dans tous les arts, tout le reste en découle... »

Et encore: « Chopin ne se satisfait pas de bouleverser la technique pianistique. Les traits sont inspirés. A travers ces successions brillantes, d'adorables, de profondes harmonies se perçoivent. Toujours l'arrière-pensée qui se traduit souvent par un poëme intense de désespoir... »

Et plus loin: « La *Barcarolle* synthétise l'art expressif et somptueux de ce grand Slave, Italien d'éducation (...). Chopin a réalisé tout ce que ses maîtres, par négligence, n'exprimèrent qu'imparfaitement... [1]. »

[1] *Courrier musical,* janvier 1910. Numéro consacré à Chopin.



Le piano de Ravel et portrait de sa mère

(Dessin de Luc-Albert Moreau)

PL. VIII



Ravel au travail (1922)

(PHOTO ROLAND-MANUEL)

*
* *

Parmi les favoris du jeune musicien, Weber avait une place de choix. Cette admiration se développera encore à la fin de sa vie. Combien de fois l'ai-je entendu vanter les mérites du *Freischütz ?* Le dernier quintette surtout l'éblouissait; il m'en parlait avec cette appétance des gourmets qui réveillent en leur souvenir l'arôme d'un mets succulent.

Ravel considérait Weber comme un grand précurseur, s'étonnant qu'on ne chantât pas davantage ses *lieder :*

« Nulle source plus féconde ne sustenta le romantisme allemand, m'expliquait-il; dans un moment où l'italianisme envahissait la musique, Weber, par ses recherches que l'on pourrait assimiler à celles de Gœthe, endigua cette vague à la mode, et puisa dans l'essence populaire la fraîcheur qui donnera à ses *lieder* une forme nouvelle: le sentiment intérieur, le drame, si l'on peut dire, deviendront la trame de la musique. » « Les nombreuses épithètes qui qualifient un objet, disait Weber, sont presque comme l'instrumentation d'une idée musicale. »

Ravel prétendait que Wagner sans Weber n'eût peut-être pas réalisé l'intime communion du poëme et de la musique.

*
* *

Wagner ! Il faudrait des pages et des pages pour expliquer les réactions des jeunes compositeurs vis-à-vis du colosse, de l'ogre Wagner !

Les aînés qui devaient s'en défendre le haïrent... par peur. Comme en peinture Cézanne fut un danger pour les peintres qui l'aimaient trop, Wagner, lame de fond irrésis-

tible, entraîna dans son remous ceux qui le suivaient de trop près.

Bizet, le premier, puis Fauré, Debussy et Ravel surent résister, et la musique s'en trouva renouvelée.

Ravel, qui avait le jugement le plus honnête qui fût, reconnaissait le génie de Wagner, mais sans aveuglement; il répondait à un journal américain qui sollicitait son avis sur le « cas » Wagner: « Vraiment, il y aurait beaucoup trop à dire là-dessus. Voir d'abord en Wagner ce qu'il fut surtout, un musicien magnifique. Il est trop tard, on aurait l'air de faire du paradoxe après Nietzsche, Catulle Mendès et M. Joséphin Péladan [1]. »

Il était impossible que Ravel, spécifiquement français, fût attiré par l'esthétique germanique de Wagner, mais le scrupule le faisait hésiter sur la pureté de son jugement: Jacques de Zogheb, l'ami de chaque jour à Montfort-l'Amaury, note cette répartie qui nous éclaire encore mieux sur la droiture du musicien vis-à-vis de soi-même: « Tout dernièrement, écrit J. de Zogheb, je le questionnai pour savoir qui, d'un grand maître français ou de Wagner, laisserait la trace la plus profonde. Il se recueillit, et après une longue réflexion laissa tomber: « Wagner. »

» Je pense que cette ultime équité dut lui être cruelle [2]. »

Pendant la guerre de 1914, Ravel s'insurgea à l'idée que Wagner était banni des concerts. Il ne pouvait comprendre que l'art musical pût jouer « un rôle économique et social »:

« Il serait un peu raide, écrivait-il à son ami le critique Jean Marnold, qu'après avoir combattu le principe mili-

[1] *R. M.*, 1925.
[2] Ed. du Tambourinaire.

tariste de l'Allemagne, on en vienne chez nous à imposer l'admiration ou la répulsion au commandement [1]. »

Si cette génération et la suivante se défendirent contre un Dieu qui eût pu les dévorer, les jeunes d'aujourd'hui, libérés par leurs aînés, ne montrent plus les griffes.

J'assistai en 1936, à quelques jours d'intervalle, à deux causeries sur Wagner: l'une était de Darius Milhaud, l'autre de Markevitch. Milhaud parlait de « la musique méditerranéenne » et chantait le soleil. Je ne suis pas certaine que cet hommage à la Méditerranée n'ait pas caché le désir violent de nous révéler sa phobie de Wagner: « Que d'ennui, que de grandiloquence ! Une page des *Troyens* de Berlioz pour toute la Tétralogie ! »

Si Milhaud déchire Wagner, Markevitch le panse. Darius Milhaud fait partie de ceux qui luttèrent férocement contre un présent rempli de séductions et qui — implacable nécessité — durent tout démolir pour être neufs. Markevitch et ses compagnons, au contraire, trouvent une route aplanie, le public recherche le nouveau (fût-il excentrique), les concerts jouent leurs œuvres: il n'y a plus qu'à construire.

La furie wagnérienne est lointaine pour Markevitch ! Il en parle de haut, avec assez de recul pour laisser place à l'admiration, et reconnaître la fascination que *Tristan et Yseult* exerce sur les foules.

« C'est la musique du mécontentement », dira Milhaud. « Elle est grande par les moyens qu'elle a trouvés pour s'exprimer », dira Markevitch.

Et je me souviens d'un Markevitch très exalté, voyant

[1] J. Marnold, *R. M.*, 1938.

dans la musique future « moins de spécialisations », une « plus grande connaissance de tout ».

« L'art va vers quelque chose de très grand; nous ne voulons pas être admirés, nous voulons être crus ! » disait-il avec la foi de la jeunesse.

Ravel... Darius Milhaud... Igor Markevitch...

Trois générations... et pour Wagner, quelle belle feuille de température !

* * *

Dans l'intransigeance de la jeunesse, Ravel n'admettait, paraît-il, aucune autre musique classique que Mozart.

Le peintre Jacques-Emile Blanche raconte avoir demandé au jeune musicien de venir deux fois par semaine déchiffrer à quatre mains quelques musiques avec lui: « Séances projetées, différées, enfin abandonnées pour une raison comique: Ravel me demandait de prendre l'engagement d'exclure Beethoven, Schumann et autres « romantiques », me signifiant qu'il faudrait nous confiner dans l'œuvre immense de Mozart [1]. »

Je dois dire qu'à l'époque où je connus Ravel, son intolérance était assagie, ses goûts plus éclectiques; mais il comprenait difficilement que Mozart n'ait pas la première place dans tous les cœurs !

— Que vient-on me parler de petitesse ? La mesure n'est-elle pas la qualité primordiale du génie quand elle couronne la plus belle inspiration ?

— C'est vrai, lui répondais-je, mais il faut avoir entendu beaucoup de musique grandiloquente et soufflée pour comprendre la difficulté d'être grand dans la simplicité. Pour

[1] *R. M.*, 1938.

nous — avant même de combler notre sens critique — Mozart nous charme aussi naturellement qu'une rose embaume parce qu'elle est rose.

*
* *

Si Ravel, jeune garçon, fut nourri de la musique des grands maîtres, il sentit dès le Conservatoire le besoin de s'évader des champs clos et permis; l'attrait du neuf aiguisait déjà sa curiosité.

Le penchant de l'élève pour son maître Fauré fut, comme je vous l'ai dit, brisé dans son essor, Ravel ayant vite discerné le danger d'un si glorieux parrainage. Plus tard, sorti de sa chrysalide, Ravel verra plus clair et admirera sans réserves la mélodie fauréenne: « On ne saurait mieux mesurer l'importance de Gabriel Fauré, écrit-il, qu'en étudiant ses mélodies qui ont fait gagner à la musique française l'hégémonie du *lied.* »

Et plus loin: « Délaissant les rigueurs de son professeur Saint-Saëns, Fauré fut sollicité davantage par l'indéniable couleur « gounodienne » (...). Gounod, le véritable instaurateur de la mélodie en France, Gounod, qui a retrouvé le secret d'une sensualité harmonique perdue depuis les clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles. »

Et Ravel d'affirmer encore: « C'est vraiment dans ses mélodies que Fauré nous livre la fleur de son génie [1]. »

*
* *

A l'époque du Conservatoire, les plus grandes découvertes de Ravel furent, après les Russes, Borodine en tête, Chabrier et Erik Satie. Chabrier de qui, toute sa vie, il

[1] *R. M.*, 1923. Numéro consacré à Fauré.

reconnaîtra l'influence sur sa formation musicale: « Mes premières compositions, dit-il, demeurées inédites, datent de 1893 environ. J'étais alors dans la classe d'harmonie de Pessard. L'influence de Chabrier était visible dans la *Sérénade grotesque* pour piano, celle de Satie dans la *Ballade de la Reine morte d'aimer* [1]. »

Et encore: « En 1895, j'écrivis mes premières œuvres publiées: le *Menuet antique* et la *Habanera* pour piano. J'estime que cette œuvre contient en germes plusieurs éléments qui devaient prédominer dans mes compositions ultérieures et que l'influence de Chabrier (en l'espèce la *Chanson pour Jeanne*) m'avait aidé à préciser [2]. »

Il est curieux de noter que Chabrier, qui passa en son temps pour un charmant amateur, influença non seulement la génération de Ravel mais celle des plus jeunes, qui, voulant s'évader de l'impressionnisme, et suivant Satie dans sa clarté linéaire, rénova cependant « l'esprit Chabrier » dans ce qu'il avait de primesautier et d'ironique. Mais nous y reviendrons.

Chabrier fut le précurseur de la liberté harmonique, il sauva la musique de l'extase, y apportant son rythme voltigeur, sa gaîté française. Auvergnat, Chabrier est bien de son pays; les modes anciens, les chansons populaires nourrissent sa verve et sa fantaisie. Gros homme jovial, débordant de tendresse, on le voit assez mal employé au ministère. Ce fut pourtant son lot pendant près de dix-huit ans. Il composait à ses heures de liberté. Les plus grands artistes de son temps, entre autres Manet et Verlaine, avaient su discerner la personnalité attrayante du pseudo-

[1] Esquisse biographique.
[2] Ibidem.

amateur. Verlaine disait qu'« il était vif comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols ».

Lors d'un voyage en Allemagne, Chabrier reçut un tel coup de foudre en entendant du Wagner, que toute sa carrière en fut décidée: il quitta le ministère et, libéré enfin de sa servitude bureaucratique, s'abandonna à ces explosions de joie, à cette fantaisie exubérante qui sont probablement les attraits les plus convaincants de sa personnalité.

Ne nous attardons pas à *Gwendoline*, opéra sur un livret de Catulle Mendès, et qui porte trop visiblement les empreintes de son envoûtement wagnérien; ce n'est pas ce Chabrier-là qui eut quelque influence sur Ravel; ce fut bien plutôt celui des mélodies et des pièces pour piano. (N'oublions pourtant pas *Le Roi malgré lui* et l'*Education manquée.*)

Si quelque critique s'insurgeait contre la « vulgarité » de Chabrier, Ravel s'impatientait: « C'est qu'ils n'ont pas la finesse d'oreille de ceux qui perçoivent la succulence de certaines harmonies, la cocasserie de certaines courbes musicales. Qu'est-ce donc, répétait-il, que la vulgarité d'un musicien dont on ne peut entendre deux mesures sans les attribuer aussitôt à son auteur [1] ? »

Vincent d'Indy surnommait Chabrier « l'ange du cocasse » et A. Bruneau raconte que lorsqu'il jouait *España*, sa drôlerie atteignait à la grandeur épique: «Il s'avançait vers l'instrument débile et exécutait *España* en un feu d'artifice de cordes cassées et de touches pulvérisées ! »

Mais sous cette allure de clown excentrique, quelle sensibilité ne cachait-il pas ?

[1] Cité par R. Manuel, *A la Gloire de Ravel.*

En 1919, Ravel, sur la demande de Diaghilew, orchestra le *Menuet pompeux* de Chabrier, mais les Ballets russes n'ayant pas donné suite à leur projet, c'est Albert Wolff, toujours accueillant aux nouveautés, qui en donna la primeur aux concerts Pasdeloup, en 1936. Le manuscrit ne fut retrouvé qu'après la mort de Diaghilew dans les papiers du liquidateur.

Dans ce *Menuet pompeux* (le titre l'indique), l'auteur ironise avec emphase. Ravel en accuse le relief; son orchestration semble signée par Chabrier... c'est une merveille d'adaptation, le dessin mélodique s'ingénie à nous surprendre et galope par monts et par vaux de la petite flûte à la contrebasse en passant par les cuivres... Mais la science du musicien lui permet toutes les jongleries, son dessin mélodique ne se perd jamais. Ravel, grâce à son génie de l'orchestration, pare le morceau de toutes les séductions; orfèvre artisan, il sertit cette petite perle fine d'un réseau de fils d'or et nous offre un véritable joyau.

Ravel, à ce concert, était à mes côtés et ne cessait de me répéter qu'il n'oublierait jamais ce qu'il devait à Chabrier qui avait exercé tant d'influence sur sa formation musicale.

— Je veux bien le croire, lui répondis-je, mais après l'audition de ce *Menuet pompeux*, laissez-moi penser, mon ami, que Chabrier, aujourd'hui, doit beaucoup à Ravel!

Le pouvoir d'orchestration chez Ravel est si convaincant qu'il est impossible d'imaginer que telle œuvre orchestrée par lui quelques années plus tard ait été conçue pour d'autres fins lors de sa création *(Habanera, Alborada, Le Tombeau de Couperin)*.

Cette faculté d'adaptation orchestrale, Ravel ne l'avait pas uniquement pour ses œuvres; comment ne pas souli-

gner, dans ce sens, l'éblouissante orchestration qu'il composa pour les *Tableaux d'Exposition* de Moussorgsky dont Cortot dit si bien qu'elle apporte à l'œuvre russe un piédestal: « Nous le verrons revêtir les géniales maladresses de la version pianistique des *Tableaux d'Exposition* de Moussorgsky d'une instrumentation qui suscite ce prodigieux phénomène: les maladresses disparaissent, le génie s'accuse [1]. »

Dès qu'il était question d'orchestration, Ravel ne manquait pas d'affirmer qu'il avait beaucoup appris en lisant les partitions de Rimsky-Korsakov et celles de Richard Strauss. Strauss, disait-il, est le libérateur qui a su amplifier les libertés osées par Berlioz; il a donné aux instruments à vent une importance jusqu'alors inconnue, et tellement inattendue à l'époque ! (1895.) Il nous citait comme exemple *Til Eulenspiegel* dont la description musicale est un vrai dessin d'humoriste: le basson ricane, la flûte badine, le gros cor s'esclaffe !

« C'est d'ailleurs ce comique irrésistible, disait Ravel (malgré sa totale admiration pour l'orchestre du maître allemand), qui sauve parfois sa mélodie de la trop grande facilité sentimentale. »

*
* *

Il est courant d'affirmer que la plus grande influence subie par Ravel fut celle de Debussy: ce n'est pas notre avis. Ravel, au début de sa carrière, fut évidemment ébloui par la nouvelle clarté des horizons debussystes. *L'Après-midi d'un Faune* était pour lui la plus belle page

[1] Alf. Cortot, *La Musique française du Piano.*

de la musique contemporaine; vers la fin de sa vie, encore, il s'émerveillait. Un jour, à Montfort, chez ses amis J. de Zogheb, il entendit par T.S.F. l'œuvre de Debussy; ses yeux se remplirent de larmes: « C'est en entendant pour la première fois *L'Après-midi d'un Faune*, dit-il à Mme de Zogheb, que je compris ce qu'était la musique. »

Ravel, moquant les critiques, écrivait après la venue de *Pelléas et Mélisande:* « Dès l'apparition de *Pelléas et Mélisande* ils se mirent à la tête des partisans de Debussy; dès ce moment, ils avaient décidé sa perte. L'œuvre était inquiétante, ils la déclarèrent sublime mais exceptionnelle. Le mot d'impasse fut prononcé; puis, l'on attendit. Là-dessus, un grand nombre de jeunes gens s'avisèrent de vérifier les affirmations des critiques, et découvrirent au fond de l'impasse une porte largement ouverte sur une campagne splendide, toute neuve [1]. »

Mais cette admiration que Ravel n'a jamais reniée ne l'empêchera pas — et dans un temps où les jeunes étaient aveuglés par le « miracle Debussy » — de découvrir sa propre personnalité.

Sûr de lui-même, il prenait un malin plaisir à souligner les quelques passages « un peu debussystes », disait-il, qui se glissèrent dans *Schéhérazade*, certains coins du *Quatuor* et *Les Grands Vents venus d'Outre-mer*. Mais, avec la même objectivité, il démontrait aussi que le caractère plus construit de sa musique avait influencé Debussy dans *Ibéria*, *Jardins sous la Pluie* et la *Sonate piano-violon*.

« On est grand par ce qu'on réalise, une création ne se fait pas avec des matériaux inconnus avant elle [2]. »

[1] S. I. M., nov. 1912.
[2] Koechlin (Debussy).

Debussy et Ravel furent les artisans de la révolution musicale que faisaient présager les innovations d'Erik Satie, la libre musique des Russes, le *Rêve* de Bruneau et, selon Koechlin, les quintes et octaves parallèles de *Boris Godounow*, celles du chœur du finale dans le *Faust* de Gounod.

« Une révolution n'est jamais le fait d'un seul homme. Elle est longtemps en suspension dans l'atmosphère. On la respire, on la pressent, on la devine. Lentement, ses éléments s'agglomèrent et s'assemblent comme des nuées d'orage. Soudain, une étincelle jaillit et toutes ces forces électriques donnent naissance à un éclair fulgurant qui impose son graphisme souverain, et qui, si l'on peut dire, signe énergiquement cette composition de son paraphe de feu [1]. »

Restons sur la belle image que nous propose Vuillermoz, et disons avec lui que Debussy en fut le premier signataire.

Mais Debussy et Ravel ne devaient pas tarder à emprunter des routes divergentes; l'erreur quasi générale fut de les classer sous la même étiquette: impressionnistes... Epithète exacte quand elle s'applique à certaines de leurs compositions représentatives d'une nouvelle esthétique musicale — qui correspondrait à celle de Monet en peinture — mais bien restrictive si l'on considère l'ensemble de leurs œuvres; épithète qui ne peut englober les différents aspects de leurs manières renouvelées. Comment, entre autres, traiter d'« impressionniste » le *Quatuor à cordes* de Debussy (presque classique de forme), les *Poëmes de Baudelaire*, *Ibéria*, etc.

Quant à Ravel, après ses grandes réussites en ce sens,

[1] Vuillermoz, *R. M.*, 1938.

nous le voyons renier sa première manière, rechercher la contrainte malgré sa prodigieuse richesse mélodique et rejoindre par son équilibre les classiques du XVIIIe siècle:

« Cette musique, écrit Calvocoressi, qui contribue à maintenir le sens de la forme classique durant toute la période de l'impressionnisme musical, constitue, par cette vertu même, le lien entre la génération de Debussy et les générations d'après guerre. » (1918.)

Debussy, peintre moins direct, plus foncièrement harmonique, donne à sa vision le reflet secret de sa sensation: « Voir se lever le jour, écrit-il en 1901 dans la *Revue blanche*, est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale;* vous piétinez, parce que vous ne savez que la musique. »

Debussy et Ravel étaient d'un temps où l'évolution de la musique était fatale: il fallait lutter contre le wagnérisme, contre l'esprit « Schola » tout imbu des traditions franckistes, et ne pas être tenté par le mouvement symboliste qui marquait la jeune littérature. Debussy connut les fameuses soirées mallarméennes. C'est à ces « mardis » qu'il rencontra Henri de Régnier, Verlaine et son futur collaborateur Maeterlinck. Mallarmé et ses amis étaient encore en pleine effervescence wagnérienne: Mallarmé, dans *Divagations*, vante les conceptions neuves de son dieu Wagner:

« Confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de rêverie que tout air d'ici-bas; déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords. »

Debussy, parmi ces farouches partisans, n'eut que plus de mérite à sauvegarder sa puissante personnalité. C'est lui qui apportera aux jeunes la certitude de nouvelles possibilités esquissées par ses devanciers: tonique pour les

vrais musiciens qui avaient quelque chose à dire, danger pour les démarqueurs enclins à adopter trop vite les formules faciles à dénoncer: mouvements parallèles, suites de septièmes ou de neuvièmes. A cette copie servile, ils ajoutaient le souci d'imiter la nature... Ainsi naquit cette fameuse école « impressionniste » dont Debussy lui-même (il détestait les formules) eût renié facilement la paternité.

Ravel, plus jeune, et toujours sollicité par les tentatives nouvelles, s'en éloignera presque complètement, apportant à la musique une réaction « rythmique » que soulignera encore l'apparition de Stravinsky.

« Ainsi les maîtres nouent de proche en proche les chaînons de l'évolution musicale, s'appuyant sur la tradition et projetant tout à la fois une parcelle de l'avenir [1]. »

Dans ses derniers écrits, Ravel poussera plus loin l'ascétisme du renoncement; il composera *contre* ses succès acquis, abandonnant l'espoir d'être immédiatement compris du public, et même des musiciens. C'est cette abnégation qui, dans l'avenir, marquera d'un sceau indélébile la perfection de son œuvre.

*
* *

Si Ravel se défendait contre l'idée d'une influence debussyste, il insistait volontiers sur la part qu'avait eue Satie dans sa formation musicale. « D'ailleurs, disait-il, Debussy lui-même a été extrêmement troublé par les trouvailles harmoniques de Satie qui, en outre, lui apporta les suggestions d'une nouvelle esthétique théâtrale: *Pelléas* naquit de leurs controverses. »

[1] Honegger, *R. M.*, 1938.

C'est aussi l'avis de Jean Cocteau qui en tint l'assurance de Debussy lui-même. Ce dernier, tenté par une « wagnérie » de Catulle Mendès, en aurait été dissuadé par Satie lors d'une conversation familière: « Croyez-moi, assez de Wagner. C'est beau, mais ce n'est pas de chez nous: il faudrait que l'orchestre ne se convulse pas quand un personnage entre en scène. Regardez; est-ce que les arbres du décor se convulsent ? Il faudrait faire un décor musical où les personnages bougent et causent. Pas de couplets ni de leitmotiv, se servir d'une certaine atmosphère Puvis de Chavannes [1]. »

Satie devait, dans ce sens, écrire une partition sur la *Princesse Maleine* et n'attendait que l'autorisation de Maeterlinck, quand Debussy lui annonça qu'il avait commencé un *Pelléas*, avec l'assentiment du poëte. Devancé, et reconnaissant en *Pelléas* le chef-d'œuvre qu'il est impossible de réussir deux fois, Satie eut la clairvoyance de renoncer à son projet; il changea sa manière, prospecta de nouveaux sentiers qui le mèneront « au retour » à la simplicité antique.

Mais, pour être simple, il faut être savant ! Et c'est ainsi qu'après avoir connu les plus grands succès d'humoriste, Satie, pendant près de dix ans, eut le courage de retravailler la fugue et le contrepoint, à la Schola, avec Vincent d'Indy et Albert Roussel.

— Prenez garde, lui disait Debussy, vous jouez un jeu dangereux; à votre âge, on ne change pas de peau !

Et Satie répondait:

— Si je rate, tant pis pour moi, c'est que je n'avais rien dans le ventre !

[1] Conférence J. Cocteau.

Il apporta aux jeunes d'après guerre (1918) cette musique neuve et nette où l'ironie et la clarté voulaient réagir contre les brumes, l'eau, le soleil, les nuages impressionnistes. N'oublions pourtant pas que Satie avait déjà écrit — entre 1887 et 1889 — *Sarabande*, *Gymnopédies*, *Gnossiennes*, et que Ravel, dès cette époque, reconnaissait en lui un précurseur:

« Précurseur maladroit mais génial », disait-il.

N'est-ce pas Satie qui osa les nouveaux accords parallèles à la mode quinze ans plus tard ? Substance nourrissante, jardin où Debussy cueillera les bourgeons qui donneront les plus belles floraisons de l'impressionnisme.

Donc Satie, se voyant dépassé par ceux qu'il avait conseillés, abandonna définitivement la voie qui l'eût fatalement amené à composer à l'ombre de *Pelléas;* il renonce au chatoiement harmonique et ne craint pas que la nudité du contrepoint lui donne figure d'ascète. Les jeunes le suivent et, pour la seconde fois, Satie sera le précurseur dont l'importance échappe encore à la plupart des critiques; ceux-ci ne voient en lui qu'un mystificateur.

Jean Cocteau, poëte aux antennes divinatoires et grand admirateur de Satie, écrivait en ce temps: « Il convient de prendre patience. C'est toujours en conserves que la France mange ses primeurs. »

Je pense que la plus belle « primeur » fut *Socrate.*

Satie est né à Honfleur, ville de l'humour, berceau d'Alphonse Allais aussi. Est-ce d'Honfleur que le musicien avait hérité cet esprit collégien qui empêchait les « gens sérieux » de croire à son talent ? la fantaisie qui l'incitait à « blaguer » ce qu'il aimait le mieux ? A ce propos, ses familiers aimaient à raconter cette anecdote typique: C'était à la première audition de *La Mer* de Debussy; une

des parties du morceau est intitulée: *De l'Aube à Midi sur les Vagues;* et Satie, outrant les adjectifs admiratifs des fervents debussystes, de s'écrier: « Ah ! mon vieux ! Il y a surtout un petit moment entre 10 heures et demie et 11 heures moins le quart que je trouve épatant ! »

Le voici donc, ce « bon maître d'Arcueil », à la tête d'une équipe de jeunes compositeurs qui, malgré la divergence de leurs buts, forment un groupe que Cocteau lancera sous le nom des « Six ». Quelques années plus tard, Satie fondait une école à Arcueil (son refuge) d'où sont sortis Sauguet, Maxime Jacob, Désormière et Cliquet-Pleyel. Tous ces jeunes, avides de renouveau, le suivront avec enthousiasme. Georges Auric (l'un des « Six ») nous a raconté dans une familière causerie sa première rencontre avec Satie: Satie, ayant enfin lu un article admiratif sur sa musique, voulut en remercier l'auteur. Il alla donc chez Auric, et quelle ne fut pas sa stupéfaction en voyant s'avancer vers lui, avec l'émotion de la ferveur, un jeune garçon de quatorze ans ! (Auric fut un monstre de précocité.)

Je trouve assez jolie cette histoire de l'enfant qui apporte au vieillard incompris le premier réconfort de sa carrière.

Pourtant, malgré la prudence générale, Debussy et Ravel continuaient à faire grand cas de Satie; Debussy avait orchestré deux de ses *Gymnopédies* et Ravel disait partout qu'il lui devait beaucoup. Malgré cela, Satie désavoua tout bas ses anciens amis; ce ne furent que potins de cénacle, articles tendancieux, « politique » qui faisait écrire à Ravel: « Souhaitons qu'elle (leur politique) n'empêche pas de travailler ceux du groupe qui sont vraiment *nouveaux jeunes*. Quant à moi, mon incurable orgueil

m'empêche de rien craindre, et je ne garderai pas la moindre rancune à ce grand enfant, normand, c'est vrai, mais grand enfant tout de même. Seulement... je n'ai encore rien compris [1]. »

Ravel, encore plus « grand enfant », était si peu capable de machinations qu'il ne pouvait comprendre pourquoi deux esthétiques différentes étaient susceptibles de séparer deux vieux amis.

Plus tard, ayant trouvé leur voie et ne craignant plus la contagion ravélienne, les fervents de Satie disparu avouèrent que le fameux « impressionniste » était peut-être plus près de Couperin et de Mozart qu'ils ne le pensaient tout d'abord. Ils surent reconnaître la valeur indiscutable du maître et s'inclinèrent devant le génie qu'ils avaient méprisé par crainte de l'aimer trop.

Ravel, sans en jamais rien dire (il fallait le bien connaître pour percevoir les petits ravages intérieurs), souffrit un peu de cette division. Il aimait les jeunes, leur audace; il aurait voulu garder un contact amical avec ces « nouveaux » et pouvoir leur dire librement sa surprise de voir la facilité remplacer si délibérément le travail d'artisan: « Ah ! me disait-il, s'ils travaillaient ! Que de dons chez quelques-uns ! »

Si la maladie ne l'avait pas terrassé au moins cinq ans avant sa mort, il est certain que Ravel aurait suivi et reconnu avec joie les efforts, le travail que fournirent les « Six ». Il trouvait déjà que la *Mort d'Orphée* de Darius Milhaud était une « page géniale », il admirait le métier solide d'Honegger et je gage qu'il eût été enthousiasmé par son dernier oratorio d'après la *Jeanne d'Arc* de Paul

[1] Roland-Manuel, *A la gloire de Ravel.*

Claudel: magnifique fresque musicale dont le livret se rapproche beaucoup de la conception ravélienne sur l'enfant sainte. Germaine Tailleferre eût aussi contenté les espérances que Ravel fondait sur elle avec son beau concerto pour violon et orchestre. Le *Trio pour basson, clarinette et hautbois* de Georges Auric eût ravi l'orfèvre méticuleux par sa fine clarté et son élégance mélodique. Et les dernières grandes œuvres de Francis Poulenc l'auraient rassuré sur les possibilités infinies de ce jeune « trop doué » ! Depuis que ce livre a été écrit, après Darius Milhaud et Honegger, Auric et Poulenc ont donné des œuvres qui ont atteint la maîtrise.

C'était ne pas connaître Ravel que de croire à sa susceptibilité d'artiste; il était le premier à vouloir « s'évader » de Ravel et jugeait ses propres œuvres comme le plus dur des critiques. N'écrivait-il pas, en 1912, au sujet d'un concert où sa *Pavane pour une Infante défunte* était au programme: « Par une ironie du hasard, la première œuvre dont je dois rendre compte, se trouve être ma *Pavane pour une Infante défunte.* Je n'éprouve aucune gêne à en parler: elle est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités, de si loin. Mais, hélas ! j'en perçois fort bien les défauts: l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre ! L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès [1]. »

A cette preuve de probité et de modestie, dois-je ajouter la petite histoire que j'ai souvent contée, mais qui accuse si bien le détachement de l'artiste ? Après la

[1] *S. I. M.*, février 1912.

première représentation des *Matelots*, ballet de Georges Auric présenté par les Russes en 1925 et qui avait beaucoup plu à Ravel, celui-ci voulut aller féliciter l'auteur.

— Comment, m'écriai-je, vous iriez féliciter Auric après le dur article qu'il vient d'écrire sur vous ?

— Pourquoi n'irais-je pas féliciter Auric ? répondit-il avec un regard clair. J'aime son ballet. Il tape sur Ravel ? Eh bien, il a raison de taper sur Ravel; s'il ne tapait pas sur Ravel, il ferait du Ravel, en voilà assez du Ravel !

Ravel avait compris que cette défaveur passagère des jeunes à son égard n'était que le reflet de leur admiration refoulée. Le temps nous a prouvé que son indulgence était clairvoyante.

La nouvelle phalange des « Six » (Darius Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Durey et Germaine Tailleferre) suivit donc Satie (sauf Honegger) et ce fut l'ère de la musique gaie: ce n'étaient plus qu'humour, ironie, fanfares de cirque, refrains de fêtes foraines.

« C'est au bal musette, écrivait Cocteau, qu'il faudrait chercher une jeunesse. Stravinsky emploie les motifs et les timbres populaires russes, Auric, Durey, Milhaud, Poulenc doivent puiser à cette source, chez nous [1]. »

Cocteau, Picasso et Satie avaient rénové les clowns, les acrobates, le music-hall; *Parade* en fut la synthèse:

« La partition à quatre mains de Satie, écrit Cocteau, est, d'un bout à l'autre, un chef-d'œuvre d'architecture; c'est ce que ne peuvent comprendre les oreilles habituées au vague et aux frissons. Une fugue se déhanche et donne naissance au rythme même de la tristesse des foires. Puis viennent les trois danses. Leurs nombreux motifs, distincts

[1] *Le Coq et l'Arlequin.*

les uns des autres, comme des objets, se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. Une unité métronomique préside à chacune de ces énumérations qui superposent la simple silhouette du rôle et les rêveries qu'il suscite. Il y a dans le Chinois, la petite Américaine et les acrobates des nostalgies inconnues jusqu'à ce jour avec des moyens d'expression d'une si grosse loyauté. Jamais de sortilèges, de caresses louches, de fièvres, de miasmes. Jamais Satie ne remue le marais. C'est la poésie de l'enfance rejointe par un technicien. »

Cet état d'âme fut vraiment la « mode d'après guerre » (1918). C'est encore Cocteau qui écrivait dans ce petit chef-d'œuvre qu'est *Le Coq et l'Arlequin :* « On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal. »

Il ne faut pas oublier que presque tous les jeunes musiciens étaient sous l'emprise de l'esthétique debussyste; Debussy, à cette époque, était aussi dangereux en son genre que Wagner en 1900. Ne jetons donc pas la pierre aux quelques « courageux » qui durent démolir une idole pour amener une réaction salutaire. Le temps se charge de remettre les valeurs à leur place.

Je me souviens d'une conférence intime au Vieux-Colombier où Poulenc (il n'avait pas vingt ans !) nous confia avec l'abandon de la jeunesse: « Je ne me sens à l'aise que dans l'atmosphère des *guinguettes !* »

Il est amusant de se remémorer cet état d'esprit quand on a entendu les dernières belles mélodies de Poulenc, qui sont tout lyrisme et tout amour. Les caprices de la mode ont passé, nous y avons gagné en musique, mais ne renions pas pour cela les exquises *Cocardes* et le *Bestiaire* suggérés par Apollinaire.

Jean Cocteau, dans ce cénacle, était le dieu fragile et séduisant qui ordonnait les festivités; laissant aux gens du monde l'impression d'être « ceux qui choisissent », discrètement il suggérait un nom, et l'artiste hier inconnu devenait bientôt la vedette du moment.

Les « Six » eurent la faveur d'être aimés du jeune dieu ! Le snobisme qui souvent aide à la divulgation des nouveautés fussent-elles rares, s'empara de la nouvelle curiosité; les « Six » devinrent vedettes malgré eux.

On leur a beaucoup reproché ce succès prématuré. Est-ce leur faute si les *impresarii*, les organisateurs de concerts, les gens du Tout-Paris, pressés de ne pas laisser échapper l'oiseau rare, leur commandaient œuvre sur œuvre sans leur donner le temps de se connaître soi-même ? La jeunesse sait-elle attendre ?

Je me souviens d'une séance, salle Huyghens, où nous jouions chaque semaine de la musique neuve. C'était à Montparnasse, dans un pauvre atelier de peintre. Je devais présenter en première audition, avec l'auteur, une sonate de Poulenc; nous avions pu répéter une seule fois le premier morceau, mais le *Finale* n'était pas fini, et Poulenc dut jouer la partie de piano sans musique... il n'avait pas eu le temps de l'écrire !

Poulenc fut plus difficile pour lui-même que le public, puisqu'il ne publia jamais « ma » sonate qui pourtant avait obtenu, par cette adorable musicalité spontanée si spéciale à Poulenc, les suffrages des auditeurs et des musiciens.

Ravel crut n'attacher aucune importance aux fluctuations de la mode, cependant, il fut un peu troublé en son travail même, pensant que cette nouvelle forme de simplicité pourrait bien entraîner la mort des harmonies chatoyantes. Malgré lui, et comme pour se prouver à soi-même

qu'il était jeune parmi les jeunes, sa manière changea, sa musique se durcit, dédaignant la séduction des accords de velours.

Mais, quand on est très riche, se dépouiller n'est pas un danger; méfions-nous seulement de l'œuvre « dépouillée » quand elle n'est pas le fruit d'une richesse intérieure mesurée. Le « dépouillé » de naissance... c'est l'indigent.

Le retour à la pureté mélodique fut donc pour Ravel un élément gagné à sa diversité, une évasion vers un horizon plus vaste.

C'est l'époque du *Duo* pour violon et violoncelle qui est peut-être dans l'œuvre de Ravel le plus ardu à l'oreille:

« Le dépouillement y est poussé à l'extrême, dit-il, renoncement au charme harmonique. Réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie [1]. »

Dans le même temps, Cocteau écrivait: « En musique, la ligne, c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie [2]. »

* * *

Si les « Six » surprirent momentanément Ravel, quant à l'évolution de la musique, les deux musiciens qui agitèrent en son esprit les plus graves problèmes et les interrogations les plus passionnées furent certainement Schœnberg et Stravinsky.

J'étais avec Ravel à l'une des auditions à Paris du *Pierrot lunaire* de Schœnberg; il m'avait dit: « Vous allez

[1] Esq. B.
[2] *Le Rappel à l'Ordre.*

entendre une œuvre exceptionnelle, Schœnberg est le plus grand maître de l'Autriche, il a formé des disciples, à Vienne, qui l'encensent... c'est une révélation ! »

J'avoue n'avoir pas « mordu » le soir même à la révélation... Cette musique pourtant si volontaire dans sa construction [1] donne une impression d'improvisation molle et l'atonalité constante peut sembler factice. La prosodie est traitée d'une façon neuve, c'est-à-dire que le chant prend souvent son essor d'une phrase parlée, employant des intervalles d'une telle ampleur, que l'on imagine, malgré soi, l'avion décollant de terre pour s'envoler d'un seul trait dans les nues.

Effet bien personnel, me direz-vous ? Ici, l'opposition entre la consonance et la dissonance n'existant plus, la monotonie s'installe et l'atonalité devient un système.

A Dieu ne plaise que je sois assez pédagogue pour me satisfaire d'une musique qui éblouit à la lecture et déconcerte à l'audition; et je n'ai pas la tranquille certitude de cette dame du monde qui, entendant aussi pour la première fois cette œuvre ardue me disait, gonflée d'enthousiasme: « Avez-vous entendu la beauté de ces jeux contrapunctiques ? »

Bref, ce soir-là, je me querellai avec Ravel, toujours intéressé à l'extrême par les découvertes des autres.

J'eus ma revanche. Quelques années plus tard, Ravel me confessa que décidément je n'avais pas complètement tort, que « Schœnberg était bien un grand type », mais que tous ces procédés, cette science voulue, risquaient de

[1] Schœnberg écrit dans son traité d'harmonie: « Quand le menuisier sait quelles essences il doit employer, pour un travail déterminé, il envisage entre l'œuvre et ses matériaux le même rapport que le théoricien de la musique qui, estimant la valeur du thème, détermine la longueur d'un morceau. »

devenir aussi poncifs que n'importe quelle musique basée sur des théories.

« Toute théorie est grise, mais l'arbre précieux de la vie est vert. »

Malgré ces réticences, Ravel gardait un grand respect admiratif à Schœnberg; simplement, il s'écartait définitivement d'une esthétique qui eût pu l'entraîner momentanément vers d'autres buts que les siens.

Schœnberg, en Autriche, eut l'influence d'un Debussy en France. Il a, d'ailleurs, des élèves qui l'honorent comme un dieu; « Schœnberg rappelle Léonard de Vinci, son invention est inépuisable, il écrit, il peint, il invente une machine à écrire la musique... [1]. »

Comme Debussy, qui craignait beaucoup les « debussystes » [2], Schœnberg, aujourd'hui, doit se méfier un peu des « schœnbergiens ». Sa dernière évolution (le fort beau quatuor à cordes) doit décontenancer les fanatiques admirateurs de *Pierrot lunaire*. Un créateur est bien grand quand il peut, tel que lui, s'évader de la forme consacrée où le maintiennent impérativement ses fidèles.

D'après Roland-Manuel, Schœnberg a été un des premiers traits d'union entre Ravel et Stravinsky: leur commune curiosité des nouveaux éléments contenus dans *Pierrot lunaire* aurait amené Stravinsky à écrire ses *Poëmes sur la Lyrique japonaise*, et Ravel, ses *Trois poëmes de Mallarmé* pour chant avec accompagnement instrumental (semblables instruments, à peu près, qu'avait employés Schœnberg dans *Pierrot lunaire*).

[1] Souvenirs de son élève Wellesy.

[2] Paul Dukas, psychologue pénétrant autant que musicien, disait de Debussy: « S'il avait vécu, nous l'aurions vu dans sa maturité donner un violent coup de barre vers des procédés moins complexes. Nous l'aurions vu peut-être provoquer lui-même l'antidebussysme, né des excès du raffinement. »

Dans le même temps, Stravinsky révélait à Ravel sa dernière œuvre encore inédite: *Le Sacre du Printemps.* Ce fut du délire... Ravel écrivait à son ami Garban: « Il faut entendre le *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Je crois que ce sera un événement aussi considérable que la première de *Pelléas* [1]. »

Déjà en 1910, à l'époque des Ballets russes, Ravel avait été subjugué par la nouveauté, l'accent personnel qui se dégageaient de la musique du jeune Russe. « Vieux, écrivait-il à son ami Delage, alors à la campagne, il faut quitter vos galoches tout de suite. Ça va plus loin que Rimsky. Venez vite, je vous attends pour retourner à *L'Oiseau de Feu.* Et quel orchestre ! — Depuis Chabrier, écrit Delage, on n'avait pas vu Ravel trépigner ainsi tout au long de trois pages [2] ! »

Ravel n'apprécia pas toujours autant les multiples faces de ce génie si souvent renouvelé; et pourtant Stravinsky, dans ses sources d'inspiration, n'appliquait-il pas ce que Ravel préconisait dans les préceptes qu'il recommandait aux quelques élèves qu'il forma ? « Si vous restez personnel en copiant un modèle, leur disait-il, c'est que vous avez quelque chose à dire. »

Les deux grands musiciens, dans leur retour au passé, rejoignent la pureté classique tout en restant eux-mêmes jusqu'à la pointe de la plume.

Ravel, dans les dernières années, laisse la place plus belle au sentiment lyrique, alors que Stravinsky, dès sa *Symphonie de Psaumes* (1930) commence à écrire des œuvres presque ascétiques.

Gardant à la musique sa valeur intrinsèque, Stravinsky

[1] Ed. du Tambourinaire.
[2] Ibidem.

la dépouille de ce qui représente pour lui les ornements: sentiments, sensations et descriptions. Ces confidences nous furent faites par lui-même, aux «Annales», alors qu'en une causerie suivie de concert, il nous présentait son *Concerto pour deux pianos* avec son fils Soulima Stravinsky.

Ce *Concerto*, malgré sa crudité harmonique, ne peut qu'éblouir les musiciens de métier. Mais le public ? Le public qui tente de retrouver parmi ces froids trésors la richesse colorée d'un *Pétrouchka*, l'éblouissement sonore de *L'Oiseau de Feu*, le public un peu surpris, mais dompté par la grandeur du *Sacre du Printemps* et subjugué par la perfection équilibrée des *Noces*, le public peut-il suivre Stravinsky dans son renoncement ?

S'il est beau de voir un grand artiste refuser la facilité des triomphes, il serait inique pour nous de renier avec lui ses chefs-d'œuvre d'antan.

Roland-Manuel à qui je faisais part de mes inquiétudes sur la réserve du public devant tant de mathématiques sonores me rassura: « En somme, où est la beauté ? Il y a les gens qui admirent une rose, une femme... et puis il y a les autres... ceux qui admirent bien davantage une belle serrure ! »

Stravinsky prétend que la musique vient spontanément de l'esprit; sait-il que la flamme cachée au plus profond de lui-même veille ? Une flamme si puissante qu'elle se joue d'être méconnue de celui qu'elle habite.

Si la divergence de leur esthétique a pu séparer quelque peu Stravinsky et Ravel, la même grandeur a présidé à leur évolution constante; et se renouveler quand on est à l'apogée de la gloire, n'est-ce pas le signe d'une véritable contrition ?

C'est, je pense, cette même noblesse d'âme qui leur avait laissé, l'un pour l'autre, la plus profonde estime.

*
* *

L'intérêt passionné qu'il portait à ces grands musiciens n'empêchait pas Ravel de suivre assidûment les efforts des jeunes. Il fut très sensible aux recherches sonores de Nicolas Oboukow: « Nicolas Oboukow m'a fait entendre des fragments du *Livre de Vie*, écrivait-il à N. Slonimsky, j'ai été frappé par la force pathétique, géniale à vrai dire, de cette œuvre singulière. Sans doute, l'idée conductrice en est bien loin des miennes, aussi bien que la mystique russe peut l'être du sensualisme français, mais je ne dois tenir compte ici que des qualités musicales qui sont d'une profondeur et d'une élévation des plus rares. »

Ravel, trop malade, ne put suivre jusqu'au bout l'évolution progressive du jeune musicien russe qui le conduisit à écrire presque exclusivement pour la « Croix sonore ». Ravel, si friand de sonorités nouvelles, n'eût pas manqué d'introduire la « Croix sonore », réceptacle d'ondes infinies, dans ses orchestrations.

*
* *

Manuel Rosenthal fut le dernier élève de Ravel et le fidèle ami de ses dernières années. Ravel l'aimait beaucoup et le soutint toujours avec la force résolue que pouvait avoir « ce petit homme sec » et soi-disant indifférent à l'amitié.

Rosenthal a hérité de son professeur les dons précieux d'orchestrateur. Toutes ses œuvres sont écrites avec le

même zèle d'artisan que son maître, dont il a orchestré si finement les *Histoires naturelles.*

Une de ses plus belles productions est un poëme symphonique d'après la *Jeanne d'Arc* de Delteil: œuvre que Ravel rêvait d'écrire, et que Rosenthal, voyant son idole terrassée, reprit — poussé par quelque force irrésistible — comme un dernier hommage au maître vénéré.

*
* *

Et j'ai voulu garder pour couronner ce chapitre, les deux amis que Ravel a le mieux aimés et qui furent ses premiers élèves: Maurice Delage et Roland-Manuel.

Maurice Delage est un grand musicien, mais sa modestie est incorrigible. Il passe son temps à refaire ce qu'il vient d'achever, et à déchirer ce qui est enfin terminé. Ravel me parlait souvent de ses qualités de finesse et de pénétration musicale. On regrette que tant de pudeur nous ait privés d'entendre toutes ses œuvres.

Les *Poëmes hindous*, l'*Ouverture symphonique* étaient les préférés de Ravel: pages remplies de musique et de goût.

De l'ami, je parlerai plus loin; il tint, avec sa femme, la plus belle place dans les dernières années de Ravel.

Roland-Manuel était le plus jeune de la bande des « apaches », un des seuls que Ravel fit travailler régulièrement. Il raconte que sa première entrevue avec Ravel, fut pour lui, un éblouissement.

« Le destin ordonna cette rencontre, qui devait changer le cours de ma vie, comme une entrée de cirque [1]. »

Ses premiers écrits sont forcément soumis à l'influence

[1] Ed. du Tambourinaire.

ravélienne, mais bientôt, l'intelligente personnalité du jeune compositeur s'impose et il nous donne des ouvrages où la musicalité égale la finesse. Je pense à ce charmant opéra-bouffe, *Isabelle et Pantalon*, qui est un petit chef-d'œuvre de fraîcheur et de spirituelle gaîté. Je ne peux, ici, énumérer toutes ses compositions; le dernier *Concerto pour piano* que la merveilleuse pianiste Marcelle Meyer, présenta à « Triton » reçut un accueil triomphal, et dans mon souvenir s'impose en premier plan un *Oratorio* sur Jeanne d'Arc qui m'avait d'autant plus frappée qu'il était entouré d'autres musiques: c'était en 1937, au moment de l'Exposition. *Mai 36* avait fait la tentative de présenter *Liberté*, dont les tableaux successifs représentaient l'histoire du peuple de France. Signés d'écrivains connus, ils étaient reliés entre eux par quelques pages commandées à nos jeunes musiciens.

La musique de Roland-Manuel s'y affirmait supérieure, entourant de son mystère la *Jeanne d'Arc* d'Edmond Fleg. C'est une œuvre. Elle est, dans sa petite dimension, si proportionnée, qu'elle rejoint en intensité les plus grands opéras: architecture des chœurs, couleur de l'orchestre; musique grave et prenante, à la mesure du beau poëme mystique de Fleg.

Il serait vain de rappeler que Roland-Manuel est l'historiographe le plus autorisé de Ravel; son dernier livre sur le maître ne peut être égalé: avec le même bonheur, Roland-Manuel ordonne les mots aussi bien que les notes.

Chapitre IV

LE GOUT DU MERVEILLEUX CHEZ RAVEL

Les admirateurs respectueux d'un si grand nom seront peut-être étonnés de trouver souvent parmi ces notes, des mots, des anecdotes, décelant l'âme enfantine de Ravel; il est bien difficile, sinon impossible, de ne pas mettre en lumière un des aspects les plus attachants de sa personnalité: sa vie, une partie de sa musique ne sont qu'éblouissements candides. Passer avec un regard clair à travers les ombres de la vie n'est-ce pas le privilège accordé aux élus par les dieux ?

Ravel avait gardé de l'enfance l'étonnement joyeux, la puissance d'admiration, et aussi cette insouciance un peu cruelle qui semait parfois le désarroi chez ses familiers, la déception parmi ses admirateurs; il était vexant de voir un « Cher Maître » insensible aux compliments et aux courbettes ! De plus, Ravel n'eut jamais le sens des hiérarchies mondaines; le membre de l'Institut l'occupait moins que le jeune débutant; indifférence qui, dans les milieux officiels, créait un étonnement légèrement réprobateur.

De l'enfance, il avait gardé le goût du merveilleux: les

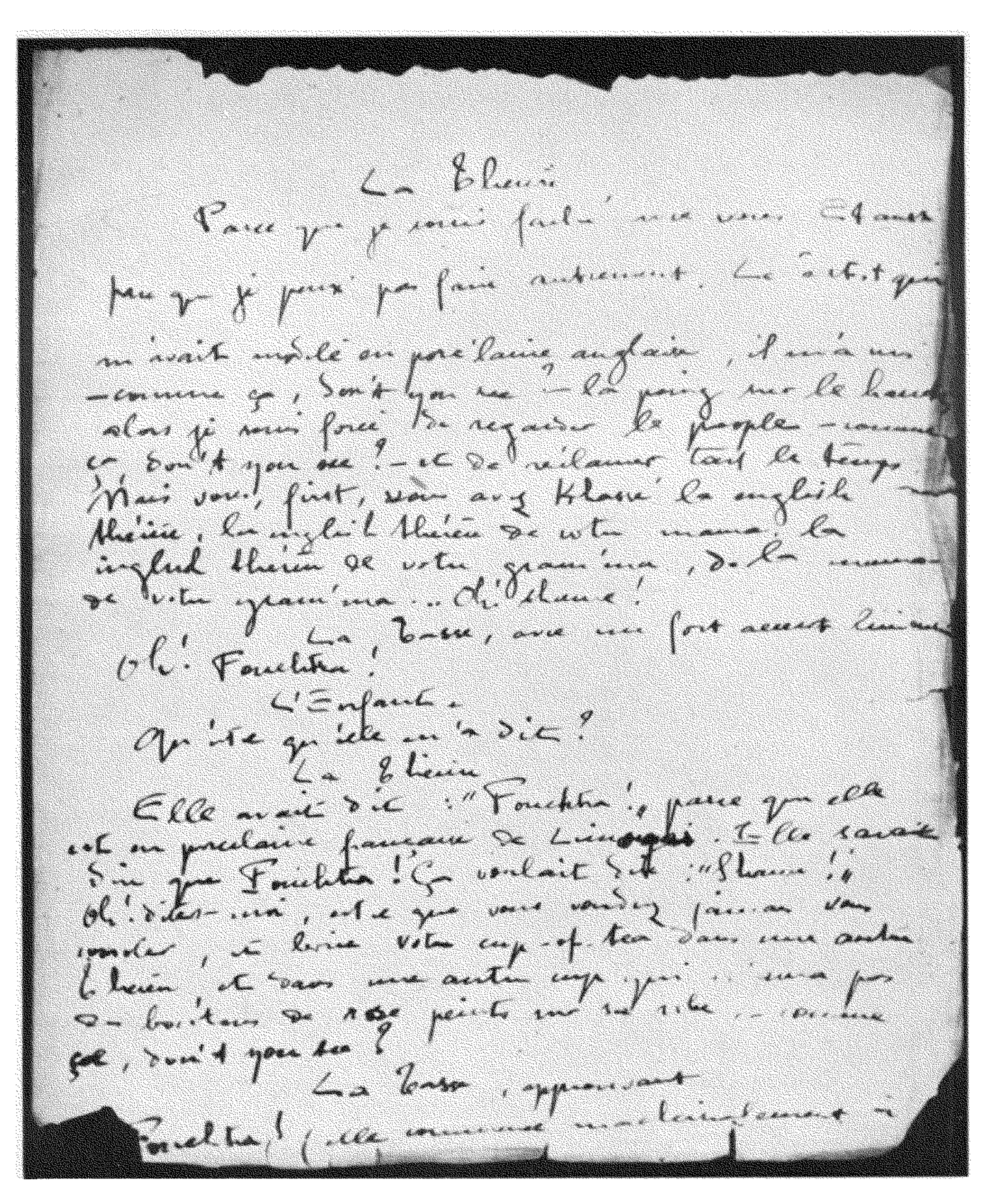
contes de fées, les contes orientaux, la Grèce mythologique, les poëmes fabuleux lui ont inspiré ses plus belles pages. Comme il se sent à l'aise dans l'impondérable ! De quel décor d'illusion n'entoure-t-il pas *Le Jardin féerique, La Belle et la Bête*, *Laideronnette* et le *Petit Poucet ?* Pour ne parler que de *Ma Mère l'Oye* où nulle part, évidemment, on ne sent mieux sa dilection pour les belles histoires enfantines. Emerveillé par Perrault [1], Ravel fait résonner en nous les échos attendris de notre jeunesse. Ce chef-d'œuvre de douce simplicité, composé en 1908 pour ses jeunes amis Jean et Mimie Godebsky (piano à quatre mains) fut joué en première audition en 1910, à la S. M. I. par deux petites élèves de Mme Long.

La *Pavane de la Belle au Bois dormant*, page courte à la mélodie longue, laisse errer notre esprit vers le point d'interrogation. Tandis que *Le Petit Poucet*, dont les tierces sages qui se succèdent tracent avec tranquillité le chemin parcouru dans la forêt, est un petit chef-d'œuvre d'observation: les pépiements des oiseaux ne nous font-ils pas prévoir la future inquiétude des enfants perdus ?

Laideronnette, aux sonorités étranges et asiatiques, donne à Vuillermoz matière à description imagée: « Il y a dans cette page, une vivacité et une animation de boîte à musique cristalline qui nous transportent dans une Chine-joujou dont les monuments aux toits retroussés s'ornent d'une frange frémissante de clochettes de porcelaine [2]. »

Les Entretiens de la Belle et la Bête évoquent avec autant de bonheur — par la mouvante adaptation de leurs courbes musicales — l'amour angoissé de la Bête ou les émois de la Belle.

[1] *Ma Mère l'Oye* lui fut inspirée aussi par Mme d'Aulnoy et Mme de Beaumont.
[2] Ed. du Tambourinaire.



La Théière

Parce que je suis faite avec une [illegible] étrangère que je peux pas faire autrement. Le petit qui m'avait modelé en porcelaine anglaise, il m'a mis — comme ça, Don't you see? — la poing sur le hanche, alors je suis forcé de regarder les people — comme ça, Don't you see? — et de réclamer tout le temps: Mais vous, first, vous avez blessé la english théière, la english théière de votre mama, la english théière de votre gran'ma, de la mama de votre gran'ma... Oh! shame!

La Tasse, avec un fort accent limousin

Oh! Fouchtra!

L'Enfant

Qu'est-ce qu'elle m'a dit?

La Théière

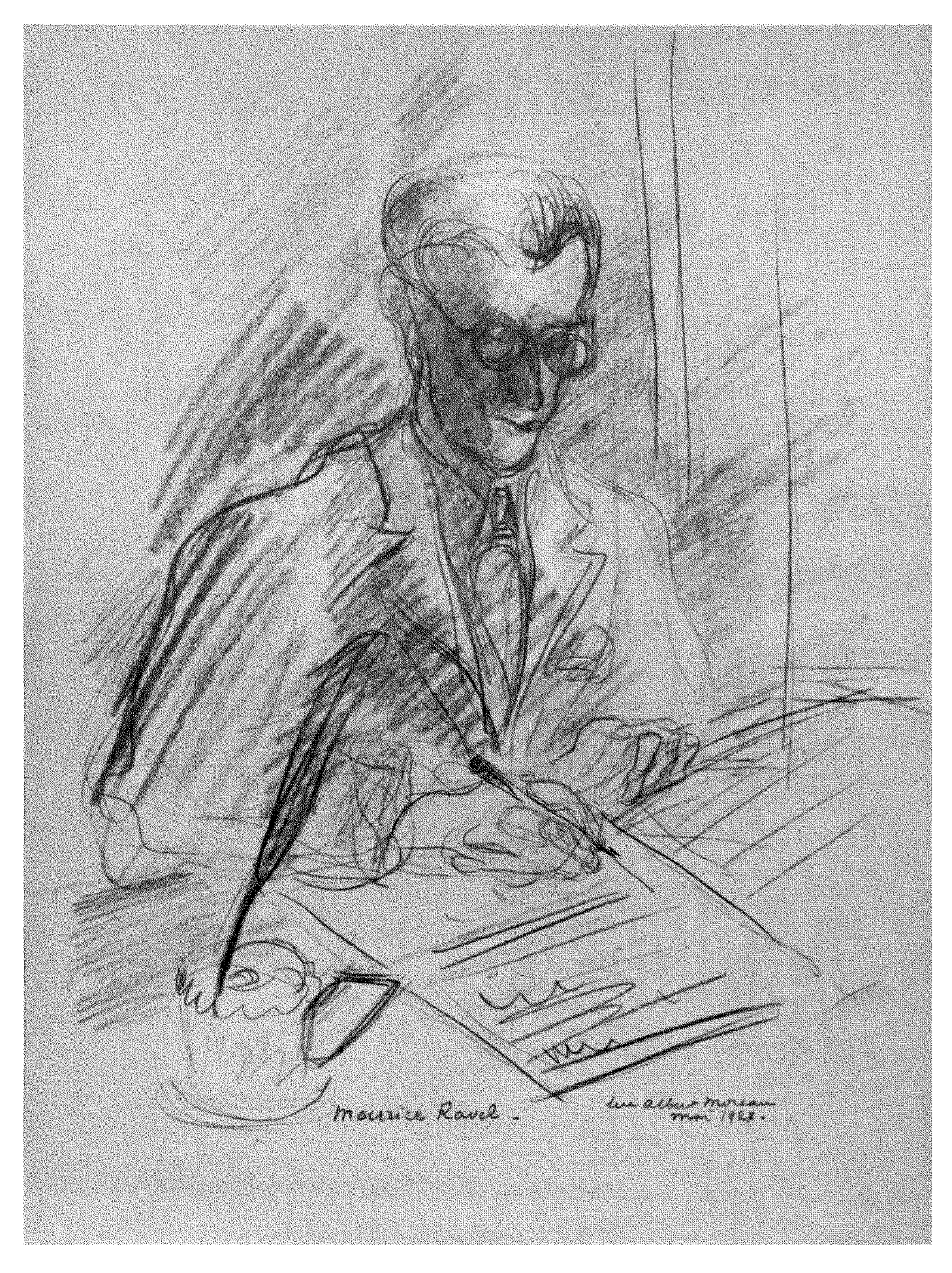
Elle avait dit: "Fouchtra!", parce qu'elle est en porcelaine française de Limoges. Elle savait dire que Fouchtra! Ça voulait dire: "Shame!", Oh! dites-moi, est-ce que vous voudriez jamais [illegible], et boire votre cup-of-tea dans une autre théière, et dans une autre cup qui n'aura pas de boutons de rose peints sur sa tête — comme ça, don't you see?

La Tasse, approuvant

Fouchtra! (elle commence [illegible] à

Premier état d'une scène de *L'Enfant et les Sortilèges*

(Manuscrit inédit de Colette)



Ravel composant (1927)
(Dessin de Luc-Albert Moreau)

Le Jardin féerique, dont la musique sensuelle est un des plus jolis « aveux » du maître, termine l'ouvrage. Cette suite d'images, par sa sensibilité directe, nous émeut; il est rare de voir Ravel prendre part aux sensations de ses personnages. Ici, il a vraiment peur avec le Petit Poucet, il aime profondément la Belle et respire voluptueusement les senteurs du jardin féerique.

Avant la féerie de *Ma Mère l'Oye*, Ravel appâté par les contes des *Mille et une Nuits*, avait tiré un livret de la transcription de Galland sur *Schéhérazade:* une ouverture, seule, reste de cet essai; dirigée par lui à « La Nationale », en 1899, elle n'est même pas éditée.

Schéhérazade devait encore tenter Ravel: la lecture suggestive des poëmes orientaux de Tristan Klingsor lui inspira trois de ses plus belles mélodies: *Schéhérazade*, poëme symphonique plutôt, pour chant et orchestre, est un tryptique composé de *Asie*, *La Flûte enchantée* et *L'Indifférent.* Touché pour la première fois par le vers libre, Ravel réussit à ne pas en amoindrir la cadence; cadence basée sur l'accent. *Asie* apporte vraiment une nouvelle technique de la prosodie: la musique suit sans la trahir les plus belles débauches de la phrase poétique; *Schéhérazade* nous suggère des rêves transparents où le parfum d'Orient se mêle harmonieusement à la mesure de la France.

Fascination de l'Orient qui devait durer toute la vie du musicien; son suprême vœu n'était-il pas de finir le ballet-opéra qu'il avait tiré lui-même de l'histoire d'Ali-Baba ? *Morgiane* en était le titre.

« Ce sera magnifique, disait-il avec emphase, il y aura du sang, de la volupté et de la mort... et, ajoutait-il avec un air très sérieux, je ferai du Massenet. »

Perversité du parfait technicien qui sait pertinemment qu'il ne *pourra pas* faire du Massenet ! Ayons l'air de le croire ! Mais ceux qui savent déchiffrer son visage auront vite reconnu, fin, sur sa bouche fine, le sourire de connivence.

Il composait ce ballet pour Ida Rubinstein, à qui nous sommes déjà redevables de la naissance de *Boléro*. Heureux de confier sa nouvelle œuvre à la somptuosité de la grande artiste, Ravel lui vouait, outre son admiration, l'affection la plus reconnaissante.

La maladie ne permit pas au musicien-poëte de terminer *Morgiane;* les mauvais génies eurent raison de l'enchanteur. Ravel, à jamais éloigné de la musique, en percevait encore les beautés, mais son cerveau embrumé n'avait plus le pouvoir de construire ses palais enchantés. Puisse-t-il s'être éteint dans son monde magique, là où les humains ne pouvaient plus le suivre: *La Belle*, *Laideronnette*, *Scarbo*, *Les Petits Satyres du Bois d'Ormonte* ont dû lui faire cortège... une belle dame voilée lui tendre la main... *Schéhérazade*... son premier amour.

Avec *Daphnis et Chloé*, nous quittons le paradis des enfants pour pénétrer dans cette Grèce « ravélienne » où l'art antique et la mythologie se confondent. Pour Ravel ce sont encore des images, et sa pudeur est contentée qui éloigne les humains de ses explosions de tendresse, car *Daphnis et Chloé*, écrit en 1910 pour Diaghilew et ses ballets russes, est l'œuvre la plus chaudement lyrique de Ravel. Elle déborde de passion contenue; la mélodie, source intarissable, y jaillit spontanément alors que l'orchestration, par sa fluidité et sa transparence, nous convie aux plus belles fêtes de la nature.

Le Lever du Jour, du second prélude de *Daphnis*, doit

être compté parmi les féeries ravéliennes. « Ce *Lever du Jour*, écrit Roland-Manuel, qui n'est rien d'abord qu'une buée d'arpèges où respire la fraîcheur de l'aube. »

La *Bacchanale* finale est un éblouissement sonore. Ravel mit un an à la parfaire: immense *crescendo* qui ne s'épuise jamais que pour éclater en un rythme frénétique et dionysiaque.

Il est rare de trouver dans tout l'œuvre de Ravel un tel aveu romantique; seul, le dernier *Concerto de piano pour la main gauche* est un retour à ce lyrisme insoupçonné. Après avoir goûté aux délices des tentatives mallarméennes, notre distillateur d'harmonies retrouve à la fin de sa vie la maîtrise qui donne à ses efforts le ton naturel de la fraîcheur première, la chaleur qu'il avait bannie de ses créations volontairement dépouillées.

Si Ravel fut ému par la tendre histoire de *Daphnis et Chloé*, le fantastique *Scarbo* le galvanisa (été 1908). C'est Ricardo Vinès qui lui fit connaître *Gaspard de la Nuit.*

Peu de musiciens connaissaient Aloysius Bertrand (de son vrai nom Louis Bertrand), figure étrange d'une époque où le romantisme s'aggravait, si j'ose dire, des visions de cauchemar du « gothique fabuleux », et dont les dessins et le Quasimodo de Victor Hugo sont des expressions caractéristiques.

Ravel, amoureux d'Edgar Poe, attiré par la faune diabolique, devait être tenté par ce poëte exceptionnel et tourmenté. *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, tel est le sous-titre de *Gaspard de la Nuit* dont les poëmes, en effet, ont le relief des eaux-fortes de ces maîtres graveurs: mots précis qui cernent un contour et font naître l'image, évoquant, dans la plus grande partie du livre, des visions infernales du moyen âge. Aloysius Bertrand, dans

des notes inédites, conseille l'artiste qui serait tenté d'illustrer son livre: « Le caractère général du dessin sera moyen âge et fantastique »; et voici les sujets qu'il propose:

« Une fée qui berce un enfant mort. »

« Un jeune homme endormi que Scarbo, le nain du cauchemar, emmaillote d'une peau de serpent. »

« La lune peignant ses cheveux dont il tombe des vers luisants. »

« Un chat qui pisse dans un violon. »

« Un gibet avec son pendu. »

Accessoires: donjons, châteaux, tourelles, clochers, ogives, des cierges d'église, des girouettes gothiques, etc.

Si j'insiste sur ces détails, c'est qu'ils aideront à mieux pénétrer la musique de Ravel: le tragique du *Gibet*, la fantasmagorie de *Scarbo.*

Aloysius Bertrand taillait en mille facettes ses petits poëmes. Sainte-Beuve, qui l'admirait, écrit dans la préface de *Gaspard:* « Destinée bizarre et qui dénote l'artiste. Il passa presque toute sa vie, il usa sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie pour y verser ce que nos bons aïeux buvaient à même la gourde ou dans le creux de la main. »

On conçoit que cet orfèvre des mots ait subjugué notre orfèvre des sons ! Il lui suggéra ses pages de piano les plus saisissantes. Choisissant trois poëmes assez disparates, Ravel en fit un tout qui, par sa construction parfaite, semble volontairement assemblé par le poëte.

Ondine est le premier morceau du tryptique; Ravel a dépassé encore en limpidité l'atmosphère des *Jeux d'Eau;* ses harmonies sont «humides», ses gammes «ruissellent de giboulées »; il est impossible de donner avec la musique une impression plus sensible d'eau vive. (« Et dire qu'il faut

faire tout cela avec do ré mi fa sol la si do ! » s'exclamait Debussy.)

Je ne résiste pas à la tentation de vous donner ici le poëme entier d'*Ondine*. Ce morceau étant le favori des virtuoses est devenu par la divulgation de la radio presque populaire; il est agréable d'en connaître l'argument:

Ondine

Ecoute, écoute ! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune : et voici en robe noire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

Chaque flot est une ondine qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

Ecoute, écoute ! Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne.

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse, dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

* * *

Dans sa simplicité, *Le Gibet* (deuxième morceau du recueil) est hallucinant, avec son immuable basse sourde continue: cloche fatale qui vient mourir dans les ténèbres du *pianissimo* final. Ravel a su traduire en une seule page de musique la résonance macabre du poëme:

Le Gibet

Ah ! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois ?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis ?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve ?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ?

C'est la cloche qui tinte aux murs de la ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

* * *

Après ce tableau statique du *Gibet*, le petit nain *Scarbo* semble d'autant plus frénétique: les notes répétées dans un mouvement endiablé personnifient à merveille la vitalité turbulente du petit gnome grimaçant; ses aspirations vers la grandeur sont autant de gerbes sonores qui fusent en brusques *crescendi* pour se dissoudre en poussière quand le nain s'estompe dans la nuit.

Alfred Cortot, dans sa belle étude sur l'œuvre pianistique de Ravel, en donne une savoureuse analyse:

« Les impressions de cauchemar, les visions d'insomnie fiévreuse du poëme sont reflétées par la mobilité extrême d'une adaptation musicale dont toutes les mesures pirouettent, se coupent, se contredisent, s'embrouillent dans un apparent désordre et dont l'ensemble s'ordonne néanmoins, en fin de compte, en un *scherzo* de coupe irréprochable [1]. »

Ce n'est pas la première fois que Ravel rejoint le classicisme en passant par les sentiers de la fantaisie.

Scarbo

Oh ! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or.

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit !

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière !

Le croyais-je évanoui ? Le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blêmissait comme la cire d'un lumignon ; et soudain, il s'éteignait.

*
* *

[1] Alf. Cortot, *La Musique française du Piano.*

Le goût du mystère, chez Ravel, n'était pas essentiellement attiré par ces visions nébulo-romantiques ou médiévales; sa tendre interprétation des légendes de *Ma Mère l'Oye* en est un vivant témoignage et le musicien n'a-t-il pas donné le meilleur de lui-même dans *L'Enfant et les Sortilèges ?* (Poëme de Colette.)

Je vous ai raconté dans un précédent chapitre la rencontre de Ravel et de Colette, chez Mme de Saint-Marceaux, et comment la musicalité intransigeante de celle-ci lui fit choisir Ravel entre tous les compositeurs.

Ravel se devait d'accepter d'enthousiame ce poëme féerique: ne contentait-il pas à la fois son penchant vers le merveilleux, son amour des bêtes et sa pudeur envers les humains ? C'est pourquoi devant le miracle de la forêt créé par le rêve de Colette, dans ce jardin où les arbres et les bêtes ont retrouvé une âme, Ravel s'est laissé attendrir.

Connaît-on l'histoire de *L'Enfant et les Sortilèges ?* Je la résume: L'enfant méchant ne veut pas travailler; sa mère le prive de goûter: « Ça m'est égal ! ça m'est égal ! Justement j'ai pas faim ! Justement j'aime mieux rester tout seul ! » (Musique coléreuse spécifiquement ravélienne.) Et l'enfant trépignant casse tout autour de lui, lacère la tapisserie, blesse l'écureuil dans sa cage, tire la queue du chat, déchire son livre de contes de fées et son arithmétique. C'est à ce moment que l'esprit inventif de Colette intervient: la vie éveille les objets, la conscience et la parole animent les arbres et les animaux... Le fauteuil s'écarte, refusant le repos à l'enfant, l'horloge proteste, toutes les choses familières qui entourent le petit rageur se révoltent: les chiffres gambadent hors de l'arithmétique, crachant sur l'enfant des additions fantaisistes, des problèmes erronés; les petits bergers, abandonnant leur tapis-

serie, lui réclament « leurs moutons roses et leur joli chien bleu »; jusqu'à la belle princesse du livre déchiré, qui vient lui reprocher tendrement sa cruauté. Les chats arrivent démesurément grandis... des vrais chats de cauchemar avec des yeux verts en cellophane phosphorescente ! Ils entraînent l'enfant dans le jardin nocturne. Le décor se transforme, et la musique n'est plus que bruissements d'ailes, murmures des feuilles dans le vent, vibrations des mille bruits d'un jardin habité par les petites créatures que la nuit rend plus mystérieuses: « Le jardin palpitant d'ailes, note Colette, rutilant d'écureuils est un paradis de tendresse et de joie animale. »

Le « coac-coac » des rainettes, les trilles du rossignol, les « tsk-tsk » des chauves-souris sont autant de motifs à mimétisme musical; mimétisme qui, déjà, était une des lois essentielles de la magie. Transposition sensible, ici, serait plus exact, car Ravel croyant copier fait intervenir malgré lui sa personnalité et nous sommes loin des « slogans » et des formules toutes faites.

« Plutôt que les moutons bêlants de la *Symphonie pastorale*, plutôt que les géorgiques livresques et autres murmures de la forêt, Ravel aurait pour devanciers les naturalistes de notre XVIIIe siècle, Couperin et Daquin [1]. »

Debussy, au contraire, savait pertinemment qu'il ne copiait pas exactement la nature: « Rend-on le mystère d'une forêt, écrivait-il, en mesurant la hauteur de ses arbres ? »

De même les onomatopées félines dans le fameux duo de *L'Enfant et les Sortilèges*, hué à la première représentation, faisait écrire à Honegger: « Naturellement, Ravel ne s'est

[1] Jankélévitch, *Ravel.*

pas amusé à imiter le miaulement des chats; mais il s'en est servi pour établir une ligne mélodique qui s'en inspire. Tout le problème de la soi-disant musique imitative est là [1]. »

Après une ronde affolée, les bêtes maltraitées bousculent le pauvre enfant. Dans la bagarre, un écureuil est blessé; l'enfant le panse et lie la plaie, puis, las, repentant, tombe à terre en s'écriant: « Maman, Maman. » Les bêtes alors se calment, se concertent... « Il a pansé la plaie, il faut le secourir. » Imitant le cri humain, elles balbutient de plus en plus clairement: « Ma-man, Ma-man», jusqu'à l'instant où la maison s'allume, laissant prévoir — secours suprême — l'arrivée maternelle.

On ne peut assez dire la grandeur et la beauté de ce chœur final; Ravel, ici, rejoint les plus hautes cimes de la musique. La tendresse, l'amour, si souvent déniés à son génie, y sont exprimés avec une magnifique chaleur contenue. Quand on n'ignore pas le culte voué par Ravel à sa mère, on comprend mieux, on perçoit davantage le halo de ferveur qui entoure l'apothéose de « Maman ». « Maman » devient plus que la simple supplication d'un enfant; c'est l'appel désespéré d'un fils inconsolé et inconsolable.

Cette fantaisie lyrique fait partie des œuvres où le musicien, renonçant aux parures orchestrales éclatantes, découvre la pureté de la mélodie; les parties indépendantes en leurs courbes font penser au libre contrepoint de la *Sonate violon-violoncelle.* Chaque morceau détaché a son style et nous montre les aspects si divers de l'art ravélien: le *Fox-trot* de la théière et de la tasse de Chine, la *Valse 1900* des petites rainettes, les trilles et vocalises « grand

[1] *R. M.*, 1938.

opéra » lancés par le Feu, la beauté sereine et presque classique de la fin. Et l'extraordinaire en tout ceci n'est-il pas de voir ces styles amalgamés, ces touches vibrantes de différentes couleurs former un tout homogène et construit ?

« Il y a de tout là dedans, me disait Ravel en riant, vous verrez... il y a du Massenet, du Puccini (il exagérait !), de l'américain et du Monteverde ! »

En ce même temps, il écrivait à Roland-Manuel: « Donc, je travaille pour Rouché. Des tuyaux ?... Je puis toujours vous assurer que cette œuvre en deux parties se distinguera par un mélange de styles qui sera sévèrement jugé, ce qui laissera Colette indifférente, et dont je me f... »

Dans une autre lettre, à Colette, après lui avoir conseillé de se faire admettre à la Société des auteurs, il ajoutait: « Ceci peut être utile. Des fois que l'air de *L'Enfant* aurait le même succès que *Marquita !* »

La première eut lieu au Théâtre de Monte-Carlo. Parti d'avance pour assister aux répétitions, Ravel écrivait à Colette:

« Monte-Carlo, 16/3/25.

» Chère amie,

» Quand arrivez-vous ? Malgré l'état désastreux du matériel — c'est ma faute, *tsk... tsk...* — on est arrivé à débrouiller la partition, grâce à un orchestre supérieur et à un chef vraiment extraordinaire.

» On répète ce soir « à l'italienne ». La première est fixée au 21. L'orchestre, les chœurs, les solistes, les garçons de salle, j'allais oublier Gunsbourg ! sont emballés: c'est de

bon augure. Venez vite, votre appartement vous attend à l'Hôtel de Paris, où la nourriture est indigeste et soignée; et si, avant de partir, vous avez quelques instants, envoyez à Durand un second couplet pour l'air célèbre: « Toi, le cœur de la rose... », qui n'attend que vous pour être lancé par mon éditeur. A bientôt. Toute l'amitié et la reconnaissance de

» Votre Maurice Ravel. »

L'Enfant et les Sortilèges, après avoir encouru le blâme ou la froideur du public, connaît aujourd'hui le triomphe.

En 1926, le public de l'Opéra-Comique fut stupéfait de voir sa scène officielle outragée par des danses de music-hall, des effets de jazz et de « blues » et des chats qui miaulaient en cadence !

Ravel, parti en tournée, n'avait pu assister à la répétition générale de sa nouvelle pièce; il m'écrivait de Scandinavie: « Je pars pour Oslo. Envoyez-moi de vos nouvelles et celles de *L'Enfant* qui d'après *Le Temps* semble avoir reçu une tape ! »

Pauvre cher Ravel, qui n'aura pas assisté à la glorieuse reprise de son *Enfant* à l'Opéra ! Il l'espérait pourtant depuis bien des années. En 1930, il avait envoyé à M. Rouché ce message: « Je retire mon enfant de l'Opéra-Comique pour vous le donner. » Mais malgré bien des promesses, la reprise n'eut lieu qu'en 1939, plus d'un an après la mort du grand musicien.

Il est vrai que la question des décors était toujours en jeu. Ravel était mécontent de tous les projets proposés.

Il avait beaucoup aimé la présentation de Bruxelles. Il écrivait à Colette, de Stockholm, où il « tournait » :

« 10/2/26.

» ... le 25, je me suis arrêté à Bruxelles où la Monnaie avait pu organiser une répétition « à l'italienne ». Si vous aimez les émotions fortes, tâchez d'y aller. Vous y verrez les Libellules, les Sphinx, les Chauves-souris suspendus par des fils, ce qui ne pourrait se faire sans danger à notre théâtre national ! »

Les derniers décors de Paul Colin, quoique d'une tout autre qualité que ceux de la création à l'Opéra-Comique (ils se rapprochaient beaucoup plus de la féerie) ne sont pas encore ce que rêvait Ravel: il aurait voulu des animaux imaginés par des enfants, transposés par un œil candide... Conception irréalisable au théâtre; seuls, les dessins animés auraient pu donner l'illusion de la vie secrète des choses grâce à cette espèce de fantaisie qui leur est propre et qui exalte jusqu'au surnaturel les déformations de la réalité.

Les animaux « animés » sont si charmants ! Voyez-vous les poses alanguies des libellules valsant ? L'œil amoureux du chat sur le mur ? L'air effronté du petit écureuil ? Et quelle sarabande n'auraient pas manqué de danser les chiffres en s'évadant de l'arithmétique sérieuse ! Je vois aussi le jardin nocturne, le feu, la flamme et la cendre, que les mousselines frénétiques des danseuses n'arrivent pas à simuler: toutes choses matérialisées, rapetissées par l'imitation humaine. Mais dans ce décor de rêve, comment adapter la musique et les chœurs ? Ce fut ce problème à résoudre qui limita Ravel dans ses aspirations; l'idée, tout d'abord, l'avait enthousiasmé. Espérons voir un jour ce miracle. Je sais que cette réalisation serait goûtée par Colette, mais elle n'eut pas à formuler ses désirs, n'ayant jamais été consultée.

Au concert, Manuel Rosenthal, dirigeant l'Orchestre national de la Radio, nous a donné d'inoubliables interprétations de *L'Enfant et les Sortilèges;* la musique de Ravel est assez suggestive pour permettre aux rêveurs de s'envoler dans le jardin « mouillé de lune, irisé de rossignols » sans avoir recours aux petites femmes déguisées en rainettes, libellules, chauves-souris, etc... La partition dégagée de ses atours de théâtre n'en tire que plus de clarté, les chanteurs rassemblés offrent plus de contact avec le chef d'orchestre et l'ensemble y gagne en homogénéité.

Chaque nouvelle audition apporte à l'auditeur la certitude que cette partition est un sommet de l'art ravélien.

Colette, si éloignée des sujets « faciles », me disait qu'elle n'aurait jamais pensé écrire cette petite histoire morale si elle n'avait voulu distraire sa fille, alors âgée de sept ans; il est vrai que la magie des mots de Colette a transformé cette « petite histoire morale » en la plus poëtique des féeries.

Voulant me donner une page manuscrite de *L'Enfant*, Colette n'en retrouva qu'une seule, celle reproduite ici; elle a son importance car c'est le premier état du poëme: la tasse de porcelaine était alors auvergnate et lançait des « Fouchtra » tonitruants. Ravel, peu enclin à écrire une bourrée demande à Colette de donner à sa tasse une nationalité qui lui permît de danser avec la théière le *fox-trot* que vous savez. Le dialogue est de ce fait complètement changé: la tasse chinoise empruntera des termes « extra-chinois-japonais » tels que: *Kek-ça-fou*, *Mahjong*, *Harakiri*, *Sessue Hayakawa*, etc., pour répondre à l'anglais aussi fantaisiste de la théière en « wedgwood noir. »

Voici le fragment de lettre que Ravel écrivait à sa collaboratrice à ce sujet: « Que penseriez-vous de la tasse et de

la théière en vieux wedgwood noir chantant un rag-time ? J'avoue que l'idée me transporte de faire chanter un rag-time par deux nègres à l'Académie nationale de musique. Notez que la forme — un seul couplet avec refrain — s'adapte parfaitement au mouvement de cette scène: plaintes, récriminations, fureur, poursuite. Peut-être m'objecterez-vous que vous ne pratiquez pas l'argot nègre-américain ! Moi, qui ne connais pas un mot d'anglais, je ferai comme vous, je me débrouillerai. Je vous serai reconnaissant de me donner votre opinion et de croire, chère Madame, à la vive sympathie artistique de votre dévoué Maurice Ravel. »

Et Ravel écrivit un *fox-trot* entraînant, bien music-hall, stupéfiant, comme il le pensait, ces messieurs-dames de l'Opéra-Comique qui se vengèrent de l'outrecuidance de « ce moderne » avec des sifflets et des protestations.

Voltaire les aurait rassurés: « J'aime les gens qui savent quitter le sublime pour badiner », aimait-il à dire.

Ravel, dans son esquisse biographique, ne cache pas sa volonté d'indépendance: « Le souci mélodique y domine, s'y trouve servi par un sujet que je me suis plu à traiter dans l'esprit de l'opérette américaine. Le livret de Mme Colette autorisait cette liberté dans la féerie. »

Réjouissons-nous que l'amour des animaux, la curiosité de leur langage aient réuni deux génies aussi dissemblables que Colette et Ravel. Pour ma part, j'ose avouer que cette dissemblance ne m'apparaît plus aussi totale qu'on veut bien l'affirmer: n'ont-ils pas tous deux ce même scrupule d'artisan à parfaire leur ouvrage ? Et aussi tout au fond de leur cœur, la même petite veine sourdant d'une même source: la pudeur d'âme ? Pudeur donnant à leur discours ce ton de qualité qui ne trompe pas. Ravel, candide, la

laissait deviner; Colette, femme entre les femmes, outre sa spontanéité colorée pour mieux cacher *sa* vérité.

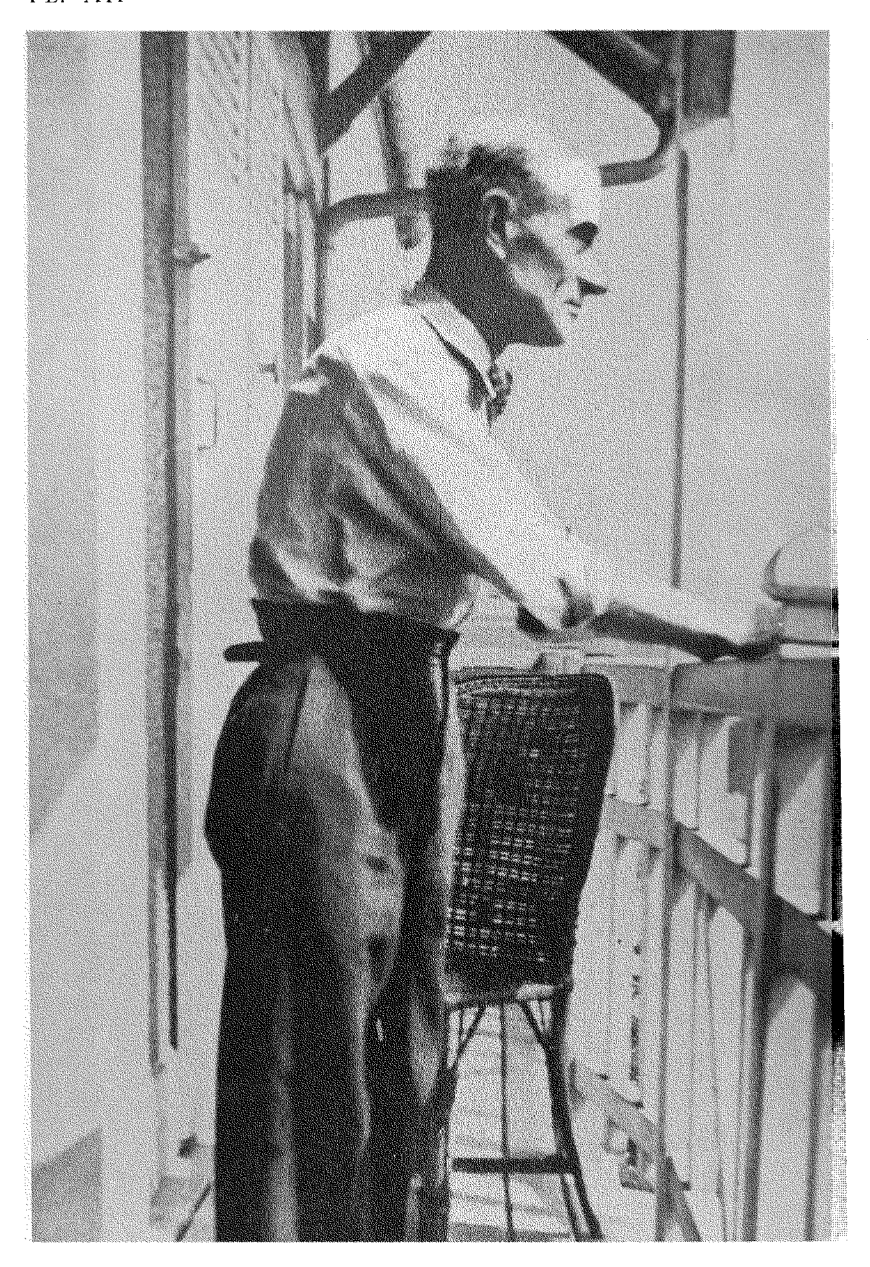
Mais les années les ont rapprochés...

Ravel ne craint plus le grand lyrisme *(Concerto pour la main gauche)* ; Colette, au contraire, recherche la contrainte et, dans ses derniers livres, nous apparaît comme un poëte au langage pur et dépouillé. *(La Naissance du Jour, Ces Plaisirs, Mes Apprentissages)*.

Chacun nous aurait-il dévoilé l'expression vraie de son visage ?



Sainte, de Mallarmé
(Lithographie de Luc-Albert Moreau)



Ravel au balcon du Belvédère

(PHOTO SEXTIA AUDE)

Chapitre V

RAVEL ET SES POËTES

Il serait juste, avant de consacrer ces pages à Ravel et ses poëtes, d'accorder un hommage à Ravel poëte; non pas celui qui sut capter dans sa musique la féerie et le rêve... Un poëte ! un vrai poëte qui rime et jongle avec des mots.

Il écrivit en 1905, pour le mettre en musique, son premier poëme en vers libres: *Le Noël des Jouets*, pièce qui révèle déjà son penchant pour les reconstitutions, pour les jouets, fussent-ils en sucre !

Noël des Jouets

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche
Les lapins tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail, sans cesse ouverts
En attendant, bonhomme Hiver,
Veille Jésus qui se dodine.

Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitouflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal,
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil
Qui cliquette en bruits symétriques
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle: Noël!

On voit déjà Ravel, de peur de s'attendrir, donner des yeux d'émail à la Vierge Marie, vernir ses moutons, et oindre de sucre peint son Enfant Jésus.

Cette crèche « au bétail mécanique » est un des premiers jouets de sa collection: émerveillement de toute sa vie.

La musique, ici, épouse le texte avec le souci d'exactitude que Ravel développera plus tard dans les *Histoires naturelles.* Il écrivit aussi les poëmes de ses *Trois Chansons pour chœur mixte.* Tout autant que le Ravel de la musique, Ravel poëte est subjugué par le fantastique: ainsi dans la *Ronde* des *Trois Chansons* les forêts ténébreuses sont-elles peuplées de divinités païennes, de dryades, de faunes, de farfadets et de lutins.

L'écrivain, pour son malin plaisir, s'efforce à nous faire peur: il organise dans son bois un sabbat démoniaque, avec, je dois le dire, la connivence du musicien.

Je laisse à Tristan Klingsor, poëte, le soin de vous édifier sur le talent de versificateur de Ravel:

« Il rythme admirablement le vers, parce qu'il rythme en musicien, il n'a cure de la monotonie fastidieuse du vers syllabique dont la plupart du temps les compositeurs ne savent que faire, parce qu'il est contraire à la variété des dessins mélodiques. Il emploie naturellement le vers libre sans théorie, et simplement parce que cela convient mieux à son désir. »

N'allez pas au bois d'Ormonde,
Jeunes filles, n'allez pas au bois.

Satisfaisant son goût pour le siècle de Ronsard, Ravel, dans les *Trois Chansons*, s'est inspiré des vieilles chansons de la Renaissance. La première, *Nicolette*, ne craint pas le pastiche et l'allure gentiment goguenarde de l'époque:

Rencontra Seigneur chenu
Tors, lais, puant, ventru
Hé là, ma Nicolette
Veux-tu pas tous ces écus ?

Trois beaux Oiseaux du Paradis (la deuxième chanson) est simple comme une complainte. Ravel en a accentué la forme populaire par cette liaison assez « chanson de trouvère »: *Mon ami-z-il est à la guerre.*

La mélodie est émouvante et belle.

La dernière, *La Ronde*, citée plus haut, est au contraire tout mouvement, chaque syllabe étant habillée d'une note.

On sent que Ravel a dû bien s'amuser dans la recherche des rimes, des allitérations et du rythme général des mots qui appelaient nécessairement un rythme musical aussi frénétique.

Vous verrez d'après cette *Ronde* que Ravel n'était pas avare de mots extravagants :

N'allez pas au bois d'Ormonde
Jeunes filles, n'allez pas au bois
Il y a plein de satyres, de centaures, de malins sorciers,
Des farfadets, des incubes, des ogres, des lutins,
Des faunes, des follets, des lamies, diables, diablots, diablotins,
Des chèvre-pieds, des gnomes, des démons, des loups-garous,
Des elfes, des myrmidons, des enchanteurs et des mages,
Des stryges, des sylphes et des moines bourrus, des cyclopes,
[des djinns,
Gobelins, korrigans, nécromants, kobolds... Ah !

Ravel littérateur entreprit aussi d'écrire l'argument d'*Adélaïde ou le Langage des Fleurs :* ballet commandé par Mme Trouhanowa sur les *Valses nobles et sentimentales* (écrites à l'origine pour le piano) et que Ravel voulut bien orchestrer pour la danse.

Ces *Valses nobles et sentimentales* avaient une place particulière dans le cœur de Ravel (au même titre peut-être que les ludions en carafe, les objets Charles X et Louis-Philippe assemblés dans son cabinet de travail).

« Le titre de *Valses nobles et sentimentales*, écrit-il, indique assez mon intention de composer une chaîne de valses à l'exemple de Schubert. A la virtuosité qui faisait le fond de *Gaspard de la Nuit* succède une écriture nettement plus clarifiée, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique [1]. »

Roland-Manuel y trouve « les éléments essentiels de son

[1] Roland-Manuel, *A la Gloire de Ravel.*

système d'accords. Ravel y constitue, dit-il, une espèce de réserve où viendraient s'alimenter fréquemment ses œuvres ultérieures [1]. » Et c'est la subtilité de ces harmonies neuves qui aurait fait dire à Debussy: « C'est l'oreille la plus fine qui ait jamais existé. »

Mme Trouhanowa dansa *Adélaïde ou le Langage des Fleurs* au Théâtre des Arts, dans de ravissants décors de Drésa. Ces décors contentaient pleinement le goût ravélien. Ravel, dans son penchant pour la Restauration dont il aimait les atours et les colifichets, avait imaginé, pour cadre à son ballet, un salon chez une « belle coquette ». Les meubles rococo, les robes démodées de ces dames attestaient l'époque où Ravel avait situé *Adélaïde.*

On se demande pourquoi, lors de la dernière reprise à l'Opéra (après la mort du maître), M. Lifar, qui dans ses conceptions neuves sait atteindre aux plus hauts sommets, a cru ici, devoir sacrifier les préférences de l'auteur. L'argument est « rococo » volontairement, le décor doit s'y adapter: Pourquoi l'Opéra a-t-il présenté ce ballet de style dans un jardin sereinement anonyme ?

Un amoureux (Lorédan) exprime ses sentiments à sa belle (Adélaïde) par le langage des fleurs; un vieux duc — qui pourrait être don Inigo de *L'Heure espagnole* — tente la jeune Adélaïde avec ses écus d'or, mais l'amour est le plus fort, et la rose rouge, emblème de la passion, triomphe du coquelicot, fleur de l'oubli: « cette symbolique florale, fort cultivée au moyen âge est bien dans l'esprit du romantisme Charles X, féru de réminiscences gothiques et de mœurs de chevalerie [2]. »

[1] Roland-Manuel, *A la Gloire de Ravel.*
[2] René Chalupt, *Prétextes littéraires, R. M.*, 1925.

Malgré l'attrait des danses et la beauté du jardin, notre esprit chagrin cherchait à se remémorer l'attrayante vision du douillet petit salon aux poufs capitonnés, avec ses lampes de porcelaine coloriée et ses glaces tournées en berlingots !

C'est en l'honneur de ce ballet que Suzanne Roland-Manuel, avec l'esprit qu'elle apporte à toutes ses créations, confectionna pour Ravel une poupée, Adélaïde, qui, sous verre comme un bouquet de mariée, demeure encore dans les souvenirs de Montfort-l'Amaury.

Ravel ne devait pas arrêter là ses essais littéraires; il écrivit une partie de l'argument de *Morgiane*, ballet-opéra tiré de l'histoire d'Ali-Baba. La maladie qui le terrassa ne lui permit pas d'achever cette œuvre non plus que de mettre en chantier sa *Jeanne d'Arc*, ordonnée déjà dans son cerveau; il pensait en écrire le livret d'après le livre de Joseph Delteil.

Poëte, Ravel le fut encore par le choix qu'il fit des poëmes qui l'ont inspiré; son goût raffiné l'orientait vers les auteurs les plus rares et les moins aptes à être habillés de musique: Clément Marot, Ronsard, Evariste Parny, Aloysius Bertrand, Mallarmé, Jules Renard, Léon-Paul Fargue, etc.

La difficulté ne rebutait pas le musicien, au contraire. Emerveillé par un sonnet, une complainte ou toute autre forme de poésie, il en exprimait la beauté, l'harmonie, sans jamais être son esclave, et c'est ce mélange de respect au poëme et de personnalité musicale qui donne à ses mélodies cette saveur si spéciale de liberté basée sur un fond de contrainte nécessaire.

Il est assez curieux, quand on connaît l'attrait qu'exerça Baudelaire sur Ravel, de ne voir aucune de ses poésies

figurer dans l'œuvre lyrique du compositeur. Ricardo Vinès, ami d'enfance de « Maurice » évoque pourtant avec ferveur les heures passées à épiloguer sur Baudelaire et Edgar Poe [1]. Vinès, pour son ami, récitait de mémoire tous les poëmes des *Fleurs du Mal*, sans compter les poëmes en prose. Ces deux poëtes eurent une influence énorme sur la formation du musicien et ne sont peut-être pas irresponsables de ce fameux dandysme qui, au Conservatoire, étonnait les jeunes camarades de son âge.

Outre sa passion pour Poe et Baudelaire, Ravel aimait à relire fréquemment les grands classiques tels que Ronsard, Diderot et Montaigne. On verra plus loin combien Mallarmé l'influença. Il nous parlait aussi de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam et d'*A rebours* de Huysmans: des Esseintes surtout, personnage au goût quintessencié avait ébloui sa prime jeunesse. Il en souriait un peu à la fin de sa vie, mais avec le regret de n'y plus croire !

Henry Bidou, dans une pénétrante étude sur Ravel [2], nous explique ces tendances: « Il n'est presque aucun des sujets traités par Ravel qui ne soit, dans le souvenir des hommes nés vers 1875, un des enchantements de leur jeunesse. Comme eux, il a mis au premier rang entre les poésies qui lui étaient les plus chères l'art subtil, profond et pur de Mallarmé. Comme eux, il a aimé l'alliance du lyrisme et de l'humour, et l'éclat pur avec la pointe incisive. Villiers de l'Isle-Adam n'avait-il pas donné l'exemple et n'était-il pas pour les hommes de cette génération, un des plus nobles poëtes de tous les temps ? Quand on parle du goût de Ravel pour les automates, on rappelle son hérédité

[1] Ravel était subjugué par la *Genèse d'un Poëme*, d'Edgar Poe.
[2] *R. M.*, 1938.

suisse, ce qui ne laisse pas d'être un peu téméraire. Ne doit-il pas ce goût bien plus encore à *L'Eve future*, où la machine devient aussi vivante que l'homme ?» et encore: «Il suffirait de relire une collection de *L'Ermitage* et l'on verrait comment Ravel a rassemblé une foule de thèmes épars, disparates qui hantaient alors tous les cerveaux, mais qui n'ont trouvé nulle part à se réaliser sauf dans sa musique. Elle est le témoin étincelant et presque unique de toute une génération, celle qui a paru entre les symbolistes et les jeunes gens de 1914. »

Ravel, toute sa vie, suivra les évolutions musicales et littéraires avec une avidité de jeune homme. Il fut un des premiers lecteurs de Paul Valéry, il en cherchait les éditions originales, et je me souviens que notre dernière acquisition, lors de nos promenades parisiennes, fut une belle édition d'*Eupalinos* trouvée chez un petit libraire de la rue Blanche.

Le musicien scrupuleux admirait en Valéry le digne descendant de Mallarmé « qui gardait l'inquiétude d'une perfection que jusqu'alors on ne soupçonnait pas [1]. »

Et c'est dans ce cercle affectif assez étroit, que Ravel rechercha les poëmes qui devaient l'inspirer.

N'oublions pas Jules Renard dont les *Histoires naturelles* si peu engageantes à mettre en musique pourraient bien être la première gageure ravélienne ! Je vous ai déjà conté la réprobation du public lors de la première audition de cet ouvrage; laissons là la musique et soulignons la façon absolument neuve dont Ravel en usa avec la prosodie; la phrase chantée n'existe plus, elle descend de son piédestal pour faire corps avec le tout et modestement

[1] Thibaudet, *Mallarmé*.

prend le ton de la conversation. La souplesse de la ligne mélodique lui permet de suivre en esclave les inflexions du langage; il est amusant de confronter avec celle de Ravel la pensée de Moussorgsky: « Je vois dans la musique, disait celui-ci, la notation du langage humain. »

Mais il est plus curieux encore de constater que Ravel et Moussorgsky ne furent pas les premiers à déceler la courbe musicale dans l'intonation verbale. Je retrouve, par hasard, une lettre de Bellini [1], compositeur sicilien (1800-1835), auteur d'opéras discutés, mais homme assez séduisant pour avoir ensorcelé Wagner lui-même! «On le comparait à Chopin, écrivait ce dernier, pour le charme et l'élégance délicate de sa personne. »

Bellini, donc, écrivait à un ami: « Enfermé dans ma chambre, je commence à déclamer la partie de chaque personnage du drame avec toute la chaleur de la passion, *j'observe autant que possible les inflexions de ma voix*, la précipitation ou la langueur du débit en telle circonstance, enfin, l'accent et l'expression que la nature donne à l'homme livré aux passions, et j'y trouve les motifs et les rythmes musicaux propres à les démontrer et à les transmettre à autrui par le moyen de l'harmonie. »

«Chaleur de la passion» en moins, ironie en plus, je vois assez Ravel cherchant son dessin mélodique et répétant — gravement obstiné: « Elle est bête comme une oie... Elle est bête comme une oie... » avant de mettre en musique *La Pintade.* « Ravel a des qualités de prosateur, non seulement dans le choix de ses sujets, mais aussi dans le maniement de la langue musicale, qu'il construit à la façon d'une phrase [2]. »

[1] Combarieu.
[2] Mirambel, *R. M.*, 1938.

« Les *Histoires naturelles*, dit Ravel, m'ont préparé à la composition de *L'Heure espagnole* qui est elle-même une sorte de conversation en musique [1]. »

On peut se demander comment la prosodie si « bourgeoise » des *Histoires naturelles* a pu tenter notre musicien ? C'est que toutes ces histoires de bêtes l'ont profondément ému; émotion que Ravel pouvait aisément dissimuler derrière l'ironie de Jules Renard. Renard, comme Ravel, aime à faire la pirouette alors qu'il va s'attendrir; ainsi dans le *Cygne*, dont le début évoque le lac, les nuages, paysage propice au clair de lune, mais dont la fin cocasse laisse entrevoir que la lune pourrait bien être en carton !

Mais, par contre, quel aveu de tendre admiration chez le musicien, pour exprimer que « dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune » !

Humour, tendresse, ironie sont exprimées dans cette musique familière: que ce soient le pauvre paon emphatique, qui chaque soir attend sans résultat sa paonne, et dont la seule consolation est d'éblouir la basse-cour en déployant son éventail (prétexte à merveilleuse glissade ravélienne), ou le charmant grillon dont le seul souci est de mettre en ordre sa maison (la musique, ici, est nette, sage, ordonnée), ou l'émerveillement du pêcheur à l'idée qu'il est pris pour un arbre quand le martin-pêcheur vient se poser sur sa ligne !

La musique, sans les copier, épouse le langage typique de chaque animal avec une grande finesse caricaturale.

Les *Histoires naturelles* sont tenues aujourd'hui comme un chef-d'œuvre, mais il est bien difficile d'en départager

[1] Esq. B.

les mérites... Le poëte et le musicien n'ont-ils pas serti du même or les paroles et la musique ?

*
* *

Verlaine a peu inspiré Ravel. Verlaine fut le poëte de Debussy et surtout de Fauré: « On ne saura jamais, écrit Vuillermoz, à combien d'âmes de bonne volonté les harmonies de Fauré ont expliqué celles de Verlaine. »

Deux poëmes seulement ont suggéré de la musique à Ravel: *Un grand Sommeil noir* (pas éditée) et *Sur l'Herbe.* Ici, Ravel rejoint Verlaine dans ce XVIIIe siècle galant dont la musique si claire et si française sera une des sources fécondes où l'inspiration du musicien s'alimentera.

Mais nous voici en 1913; Ravel retrouve le poëte qui peut-être l'a séduit le plus profondément: Mallarmé. Déjà tenté en 1896 (il avait vingt et un ans !) par la pureté de *Sainte,* il en fit un doux vitrail: grands accords qui laissent la voix planer... assez immatérielle pour s'adapter aux *Divagations* mallarméennes:

« Les mots sont juxtaposés comme des gemmes qui s'éclairent de leurs feux [1]. »

Ravel déjà accuse sa parenté avec l'écrivain.

Mais c'est quand il entreprit de mettre en musique les trois poëmes *Soupir, Placet futile* et *Surgi de la Croupe et du Bond,* pour chant, deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano, qu'il atteignit à la limite de ses recherches.

« J'ai voulu transposer en musique, dit Ravel [2], la

[1] Mallarmé, *Divagations.*
[2] Esq. B.

poésie mallarméenne, et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé. »

Cette « préciosité pleine de profondeur », on comprend qu'elle ait enchanté Ravel, et la réflexion qu'elle inspire à Thibaudet ne pourrait-elle pas être attribuée au musicien secret ?

« Sa préciosité tient en partie à ce qu'il est resté un aristocrate, un mondain qui, outrant son désir d'une plus grande délicatesse et d'un cercle plus intime, a rencontré la solitude. D'un salon très noble et très clos, il garde cette réserve, ce refus courtois de se livrer, pareil à une feinte invisible de fleuret [1]. »

La musique de Ravel égale en raffinement « l'alchimie verbale diamantée » de Mallarmé [2]. Son horreur de l'épanchement sentimental est aussi marquante que celle du poëte; ainsi cette riposte notée dans le beau livre d'Henri Mondor [3] eût aussi bien trouvé sa place dans la bouche de Ravel:

Un amateur de poésie, souffrant « de voir la sensibilité, ou ce qu'il croyait tel, perdre peu à peu sa place éminente dans la poésie, aurait dit, persifleur, à Mallarmé: « Vous ne pleurez donc jamais dans vos vers, monsieur Mallarmé ? — Ni ne me mouche... », aurait répondu vivement Mallarmé.

Que de traits communs en ces deux hommes polis et anarchistes ! Pudeur semblable qui commandait aux deux créateurs la même discrétion dans leurs inclinations amoureuses: « Mallarmé répétait que la Beauté n'a qu'une expression parfaite et que la Poésie lui tenait lieu d'amour [4]. »

[1] Thibaudet, *Mallarmé.*
[2] H. Mondor, *L'Amitié de Verlaine et Mallarmé.*
[3] Id., ibid.
[4] Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé.*

Cependant que Ravel avoua maintes fois à ses amis: « Ma maîtresse ? C'est la musique. »

« Le symbolisme de Mallarmé est bien plutôt un lyrisme replié sur soi-même jusqu'à trouver son essence dépouillée, froide et pure [1]. »

Ce « lyrisme replié » contente mon esprit ! Formule qui semble trouvée pour expliquer Ravel et ses réticences musicales: *crescendos* qui s'étranglent avant que d'être épanouis.

Sans approfondir l'influence de Mallarmé sur l'esthétique ravélienne, bornons-nous à constater les rapports surprenants qui existent entre les deux caractères d'hommes.

Si la recherche de l'œuvre parfaite est à la base de leur parenté, mille petits faits les rapprochent encore davantage, c'est pourquoi je me suis appliquée à découvrir leurs communes dilections: elles expliquent l'attrait qu'exerça Mallarmé sur Ravel. Cet amour des choses de l'Orient, par exemple: « D'une politesse d'Extrême-Orient, note Thibaudet, qui n'est pas son seul rapport avec les mœurs et l'art de ce pays. »

On sait aussi à quel point l'Orient influença Ravel quand il découvrit les charmes de *Schéhérazade :* « Là encore, écrit le musicien, je cède à la fascination que l'Orient exerça sur moi, dès mon enfance. »

Si cette « politesse d'Extrême-Orient » évoquée pour Mallarmé rappelle l'affabilité de Ravel, toutes deux dissimulent le plus souvent la même totale distraction !

Ravel façonna donc ses trois mélodies avec un zèle de disciple. *Soupir*, le premier poëme, est encore irisé d'im-

[1] Op. cit.

pressions directes, Mallarmé a laissé sa muse en liberté... Magie évocatrice de la nature qui donne au musicien, encore impressionniste, matière à notes harmoniques, arpèges fluides et irréels, sous une mélodie simple et dorée comme l'automne de Mallarmé: « Sur l'eau morte où la fauve agonie des feuilles erre au vent. »

Il était naturel que le musicien, féru des choses du XVIIIe siècle, choisît dans l'œuvre du poëte *Le Placet futile;* c'était dans le même temps où Verlaine écrivait les *Fêtes galantes* et où le siècle de Watteau et de Boucher était de mode.

Nommez-nous... et Boucher sur un rose éventail
Me peindra flûte aux mains endormant ce bercail...
Duchesse, nommez-moi berger de vos sourires [1].

Double préciosité du poëme et de la musique.

Dans la troisième partie, *Surgi de la Croupe et du Bond*, Ravel pénètre cette « clarté de cristal » chantée par Paul Valéry. L'abstraction de la poésie a donné beau jeu à notre amoureux de la difficulté transcendantale; ici, Ravel contemple avec Mallarmé la Muse de marbre et de beauté, déesse des poètes parnassiens. Les harmonies sont dures et limpides: volonté du dépouillement qui éclaire d'une blancheur plus crue la « verrerie éphémère » née du songe mallarméen.

« *Surgi de la Croupe et du Bond*, le plus étrange, écrit Ravel, sinon le plus hermétique de ses sonnets. J'ai pris à peu près pour cette œuvre l'appareil instrumental du *Pierrot lunaire* de Schœnberg. »

Ravel, plus tard, ira peut-être encore plus loin dans le

[1] Mallarmé, *Placet futile*.

dépouillement harmonique (*Sonate piano-violon*, *Sonate violon-violoncelle*, etc.), mais se séparera de l'attitude mallarméenne par la chaleur humaine qui se dégagera de sa mélodie nue (*Les Chansons madécasses*).

« Si la poésie mallarméenne passe pour une sorte d'alchimie du verbe, écrit René Chalupt, la musique de Ravel devient, dans ces poëmes, une véritable alchimie sonore, la recherche d'une pierre philosophale d'ailleurs rejetée à peine est-elle trouvée[1]. »

Mallarmé, sans être musicien, était extrêmement perméable à la musique; ses écrits sur Wagner, ses notes sur la danse et sur les concerts du dimanche, nous éclairent. Son climat, le mystère..., la musique le lui apportait; elle était pour lui la forme d'art qu'il cherchait inlassablement dans sa poésie.

« Le silence... seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir qu'en détailler la signification à l'égal de l'ode tue et que c'est au poëte, suscité par un défi, de traduire [2]. »

Le chef d'orchestre lui semblait détenir les guides du rêve ! « Une présence de chef d'orchestre détaille et contient la chimère, en la limite de son geste, qui va redescendre. »

Et plus loin: « Et le dos d'un homme qui tire, je crois, il paraît le faire, les prestiges de leur invisibilité [3]. »

Il eût été passionnant de savoir ce qu'aurait pensé Mallarmé de la transposition musicale de ses poëmes...

Peut-être aurait-il trouvé que Ravel cernait d'un contour trop précis ses images ?

[1] *R. M.*, 1938.
[2] Mallarmé, *Divagations*.
[3] Id., ibid.

La musique, parfois, dévoile l'obscurité où se complait le Verbe, et c'est souvent l'absence qui, chez Mallarmé, suggère le rêve ! Une musique « tue » devait avoir pour lui tout l'attrait d'un probable miracle !

Pour nous, musiciens, nous sommes redevables au poëte d'avoir suscité chez Ravel un tel souci de perfection qu'il situe ces *Trois Poëmes* dans une sphère assez exceptionnelle de son œuvre lyrique.

*
* *

Avant que d'être sollicité par la préciosité mallarméenne, Ravel, dès l'année 1898 (il avait vingt-trois ans), trouva son agrément dans la lecture de la Pléiade. Il fut séduit par la vétusté de la langue: ainsi, l'archaïsme qui se dégageait de ces pages serait motivé dans sa musique. Il choisit d'abord Clément Marot: *D'Anne qui me jeta de la Neige* et *D'Anne jouant de l'Epinette* sont deux mélodies où la grâce de l'époque est évoquée par des sonorités désuètes, mais où les harmonies rares décèlent leur audacieux auteur; et c'est dans ce contraste que réside peut-être une des plus importantes caractéristiques raveliennes: savoir rester fidèle à une époque (fût-elle archaïque), tout en lui imposant sa griffe personnelle.

On imagine *D'Anne jouant de l'Epinette*, en écoutant les doubles croches légères et précises qui simulent le martèlement grêle du clavecin.

Le XVIe siècle inspirera encore Ravel: à l'occasion du quatre centième anniversaire de Ronsard, la *Revue musicale* lui demanda de collaborer au *Tombeau de Ronsard.*

Ravel, comme Mozart, écrivit presque toutes ses œuvres sur commande; seule, la hâte talonnante de ses demandeurs

lui faisait terminer un peu plus vite le travail toujours remis sur le métier. Quelques-unes se firent attendre des années, et nous devons à l'initiative de la *Revue musicale*, une des plus belles mélodies de Ravel: *Ronsard à son Ame*.

Amelette, ronsardelette, mignonnelette, doucelette...

Toujours séduit par des poëmes de qualité, Ravel avouait être profondément touché par cette poésie. Sa mélodie nous convie à la même ferveur; la ligne en est pure et dépouillée: sourdant de la source secrète qui alimente les plus belles pages du musicien, la pudeur, la tendresse retenue qui passent dans cette mélodie lui donnent le ton simple et émouvant des chefs-d'œuvre [1].

Cette mélodie est dédiée à Marcelle Gérar, amie et interprète fidèle du musicien. Ravel fit plusieurs tournées avec elle: à Londres et en Espagne. Lui accompagnant toujours *Ronsard à son Ame*, il lui disait goguenard: « C'est la seule mélodie de moi que je puisse accompagner sans l'écorcher ! » (Seules, des noires linéaires soutiennent le chant.) Ce qui ne l'empêchait pas de triompher avec la chanteuse dans tout son répertoire !

Les mélodies folkloriques n'ayant pas l'attrait littéraire que réclame ce chapitre, nous les citerons simplement: les chansons populaires primées au concours de « La Maison du Lied »: La *Française*, l'*Italienne*, l'*Espagnole* et l'*Hébraïque*. L'*Ecossaise*, la *Flamande* et la *Russe* sont restées inédites.

[1] A l'orchestre, la résonance métallique du dernier accord surprend. Ravel, pour la première fois, emploie le « vibraphone ». Nouvel enrichissement de sa palette sonore.

Plus tard, en 1914, deux autres chansons hébraïques connaîtront le triomphe: *Kaddisch*, sorte de prière juive, dont Madeleine Grey, première interprète, traduit magnifiquement la poignante intensité. Dans l'*Enigme éternelle*, au contraire, elle fait ressortir le côté mi-comique mi-douloureux du poëme, accentuant avec un grand art le caractère juif de la mélodie.

Ravel affirmait qu'il était impossible de mieux interpréter ces deux chansons.

Ce sont certainement les *Chansons hébraïques* qui laissèrent croire, surtout en Amérique, que Ravel était de race israélite. Cette idée l'amusait beaucoup.

Les *Chansons grecques* furent écrites sur des thèmes de mélodies populaires grecques de l'île de Chio recueillies par Calvocoressi, un des premiers amis de Ravel. Ce dernier raconte que « tour de force extraordinaire », Ravel écrivit l'accompagnement des *Chansons grecques* en trente-six heures ! Le musicien en a merveilleusement respecté la couleur locale. Parmi les poëmes rares choisis par Ravel nous avons déjà relaté l'adaptation musicale de *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand, qui lui inspirèrent ses plus belles pages de piano.

De Léon-Paul Fargue, que Ravel considérait comme le premier poëte de l'époque, bien avant que l'élite du public ne l'eût désigné, une seule mélodie: *Rêves...* (1927). Musique qui s'apparente à la *Sonate pour piano et violon* par sa volonté de contrepoint linéaire.

Et voici, selon moi, le chef-d'œuvre mélodique de Ravel: les *Chansons madécasses*. Rien ne dépassera en intensité l'atmosphère chaude qui s'en dégage. Nous les devons à la clairvoyance musicale de Mme Coolidge qui, chaque année, commandait à un compositeur de son choix

quelque musique de chambre. Elle envoya un câble d'Amérique à Ravel pour lui demander un cycle de mélodies accompagnées « si possible » de flûte, violoncelle et piano.

Ravel, « toujours heureux, en bon mozartien de se plier à un jeu dont une volonté étrangère avait fixé les règles » [1], entreprit de mettre en musique les *Chansons madécasses* d'Evariste Parny dont il venait de découvrir la saveur particulière, en s'imposant, bien entendu, l'accompagnement souhaité par Mme Coolidge.

Ainsi naquit ce chef-d'œuvre que Ravel (ô rareté!) considérait lui-même comme une vraie réussite.

« Les *Chansons madécasses*, dit Ravel, me semblent apporter un élément nouveau, dramatique, voire érotique, qu'y a introduit le sujet même des *Chansons* de Parny. C'est une sorte de quatuor où la voix joue le rôle de l'instrument principal. La simplicité y domine, l'indépendance des parties s'y affirme, que l'on trouvera plus marquée dans la *Sonate pour piano et violon.* »

« Voire érotique... » Je ne connais pas, dans l'œuvre de Ravel, musique plus voluptueuse.

La première chanson, *Nahandove*, reflète l'attente, décrit l'arrivée, les transports, le départ de la « belle Nahandove »; le rythme qui l'accompagne dit la fièvre de l'amoureux. La lumière exotique inonde le paysage, créant autour des deux amants la torpeur tiède où les corps se détendent. La très simple mélodie de Ravel est plus évocatrice qu'une précise peinture.

La deuxième chanson est guerrière: « Aouah ! Méfiez-vous des blancs, habitants du village. » Cri rauque qui sur-

[1] Roland-Manuel, *A la Gloire de Ravel.*

prend par sa sauvagerie à chaque nouvelle reprise. Les harmonies se durcissent, racontant le combat, et Ravel n'oublie pas ces répétitions frénétiques jusqu'à l'obsession qui donnent à sa mélodie l'allure de sorcellerie primitive des danses nègres.

La troisième chanson ramène le calme: douce complainte de flûte qui conduit tout naturellement à la sérénité du poëme.

Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un arbre [touffu.

Les intervalles alanguis sont à l'image de la poésie; grande mélodie qui s'étire et se repose... La dernière phrase: « Allez ! et préparez le repas... », jetée délibérément, sans aucun accompagnement est toute ravélienne. On y retrouve la prosodie des *Histoires naturelles* dont la courbe mélodique obéit à celle du langage parlé du musicien: il est amusant de noter combien le dessin musical se modèle sur la façon très personnelle dont Ravel énonçait certaines phrases.

Cette dernière chanson est le pur retour à la mélodie. Les accords complexes font place au contrepoint linéaire, le raffinement à la simplicité; et la musique y gagne encore en grandeur.

Il fallait l'intelligence sensitive d'un Ravel pour accorder à ce poëme, si merveilleusement nu, la spontanéité de la fraîcheur retrouvée.

Ces *Chansons madécasses* prouvent une fois de plus combien Ravel sut rendre réels les sites imaginaires; toutes ses chansons sont plus « ressemblantes » que le modèle. Je parlerai plus loin de l'Espagne qu'il a mieux transposée qu'un véritable Espagnol.

Il est bien évident que la géographie, pour un poëte, c'est la nature du sol, des arbres, le soleil où l'ombre, les accents populaires de la chanson.

Je me suis laissé dire qu'Evariste Parny avait autant d'imagination que Ravel, et que ses fameuses transcriptions des nègres seraient du domaine des « supercheries littéraires » qui nous ont déjà valu la *Guzla* de Mérimée et les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs... C'est possible, mais il est difficile de résister au climat véridique des *Chansons madécasses;* coin touffu des palmeraies, danses des négresses nues et souples, atmosphère si lourde de chaleur humide et de volupté qu'elle fait tressaillir d'émoi les harmonies ravéliennes.

Rêve de deux poëtes ? Qu'importe, s'ils nous ont émus mieux que les plus beaux documents réalistes. L'île lointaine, elle-même, nous aurait-elle offert d'emblée autant d'arome ?

*
* *

Les trois dernières mélodies de Ravel lui furent inspirées par Paul Morand: une commande pour un film sur *don Quichotte* (encore du fantastique !). Je ne sais plus pour quelle raison Ravel ne donna pas suite au projet. Ce fut au concert que nous en eûmes la primeur. L'admirable chanteur Singher en donna la première audition au Châtelet en décembre 1934.

La Chanson romantique se souvient de *L'Heure espagnole. La Chanson épique*, la préférée de Ravel, monte simple et nue comme un cantique, et la dernière, *Chanson à boire*, écrite sur un rythme de *jota*, est toute gaîté rabelaisienne. La gamme descendante de la fin, qui trébuche entre

les bassons et les contrebasses, remplit de joie le public et conduit régulièrement la chanson au « bis »; honneur qui paraissait un peu exagéré à l'auteur, ces mélodies n'ayant pas, à ses yeux, l'importance que le public leur attribue.

Elles ont pour nous l'amer goût de la tristesse. Ravel les écrivit, déjà bien malade... Elles seront les dernières lueurs de ce génie si merveilleusement musicien.

Chapitre VI

L'ESPAGNE ET LA DANSE

« L'Espagne est ma seconde patrie musicale », aimait à dire Ravel, né comme chacun le sait à Ciboure, dans ce pays basque situé près de la frontière espagnole.

Dès son jeune âge, il fut obsédé par les rythmes dansants du folklore populaire: la *Habanera* date de 1895, page qui devait affirmer au premier essai sa prodigieuse lucidité espagnole et les dernières mélodies qui ferment le cercle enchanté de son œuvre ne sont-elles pas encore un hommage au pays de don Quichotte ?

Que ses compositions volontairement castillanes ou andalouses aient été le reflet exact du pays, rien ne peut là nous surprendre, mais comment expliquer, dans sa musique si française, la venue brusque de certains thèmes typiques, qui sont comme des bouffées d'un lointain souvenir hispanique ?

C'est qu'il y a en Ravel de l'Espagnol, et son expansion gaie se traduit le plus naturellement du monde dans la langue maternelle. Mme Ravel était basque, mais elle vécut assez longtemps en Espagne pour avoir goûté et retenu les airs populaires qui berceront le jeune Maurice dès sa naissance.

Qui, mieux que Manuel de Falla, pouvait nous éclairer sur l'extraordinaire propension ravélienne ?

« Comment m'expliquer, écrit-il, l'hispanisme subtilement authentique de notre musicien, sachant de son propre aveu qu'il n'avait avec notre pays que des relations de voisinage, pour être né près de la frontière ? Je résolus rapidement le problème: l'Espagne de Ravel était une Espagne idéalement pressentie au travers de sa mère de qui l'exquise conversation, toujours en espagnol excellent, me ravissait, quand elle évoquait devant moi ses années de jeunesse passées à Madrid... Je compris alors quelle fascination avait exercé sur son fils, depuis l'enfance, ces obsédantes évocations nostalgiques, avivées sans doute par cette puissance que communique à tout souvenir le thème de chanson ou de danse qui s'y lie d'inséparable façon [1]. »

Tous les musiciens furent plus ou moins tentés par les rythmes offerts de l'Andalousie langoureuse, par les rythmes plus rudes de la Castille, mais personne ne sut, mieux que Ravel, tracer d'une pointe acérée le trait essentiel qui donne à son image le reflet de la vérité. Musique où la rage et la volupté tour à tour s'exaspèrent.

Ravel, sans toutefois rechercher le goût du terroir par l'apport des chansons populaires (ses thèmes sont bien à lui) sait évoquer par un rythme, une harmonie, une attente... tout ce que l'Espagne peut offrir à ses amants du Nord. Son assimilation au langage de tous les pays est d'ailleurs proverbiale ! C'est Jankélévitch qui écrit: « Lui, plus espagnol que les Espagnols, il sait être plus juif qu'un Juif quand il parle hébreu, et quand il monte en roulotte avec les bohémiens, plus tzigane que les Tziganes [2]. »

[1] Falla, *R. M.*, 1938.
[2] *Ravel*, Ed. Rieder.

Mais quand le pays imposé est l'Espagne, Ravel atteint à une vérité transposée que n'a même pas égalée Debussy dans sa splendide *Ibéria.*

Il est presque impossible à un musicien — fût-il grand — de souligner l'accent typique d'une contrée sans y perdre quelque peu sa « griffe » personnelle: celle-ci s'estompe à mesure que l'interprétation du pays s'avère plus ressemblante, et c'est là que la maîtrise de Ravel atteint au sortilège: candidement, à son aise parmi ces rythmes facilement rebattus, il emprunte les chemins pourtant dangereux de l'Espagne vulgarisée, osant toutes les libertés, même celle de rester Ravel.

Les œuvres d'inspiration hispanique ont en quelque sorte renouvelé la manière du musicien, elles l'ont amené à réagir, après ses premiers écrits, contre un impressionnisme dont il voulait se libérer; ainsi dans les *Miroirs,* où *Oiseaux tristes*, *Une Barque sur l'Océan*, et *Noctuelles* sont tout imprégnés des reflets du ciel et de la mer, *Alborada del Gracioso*, qui leur fait suite, tombe en bolide de son pays coloré avec ses accents cinglants et ses rythmes « bien sur Terre ».

La première page espagnole composée par Ravel est la fameuse *Habanera* des *Sites auriculaires* (pour deux pianos). Fameuse, n'est pas une épithète exagérée, car la *Habanera*, qui décèle déjà toutes les possibilités ravéliennes, fut le miracle reconnu par la génération des jeunes musiciens; elle devançait de huit ans *Soirée dans Grenade* de Debussy !

Manuel de Falla raconte sa stupéfaction quand il entendit pour la première fois la *Rapsodie espagnole :* grand admirateur de la *Sonatine*, il avait demandé à Ricardo Vinès de lui présenter le jeune musicien lors de son passage à Paris, en 1907. Arrivant au rendez-vous chez Ricardo, il

trouve son ami répétant à deux pianos avec Ravel la *Rapsodie espagnole* qu'ils devaient donner quelques jours plus tard en première audition à « la Nationale ».

« La *Rapsodie*, outre qu'elle confirmait musicalement l'impression que la *Sonatine* m'avait produite, me surprit par son caractère espagnol.

» En parfait accord avec mes propres intentions (et tout à l'opposé de Rimsky dans son *Capriccio*), cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus (la *jota* de la *Féria* exceptée) par un libre emploi des rythmes et des mélodies modales et des tours ornementaux de notre lyrique populaire, éléments qui n'altéraient pas la manière propre de l'auteur bien qu'il s'appliquât à un langage mélodique si distinct de celui dont il use, dans la *Sonatine* [1]. »

Ravel orchestrera plus tard la *Rapsodie* avec cette magie qui dissimule au plus fin connaisseur que l'œuvre fut écrite originalement pour le piano; l'orchestration, au contraire « monte en épingle » les timbres divers qu'il était impossible de rendre au clavier.

La *Rapsodie* se divise en quatre parties:

Le *Prélude à la Nuit* « avec un dessin obsédant de quatre notes — *fa mi ré do dièze* — au-dessous duquel flottent les dissonances de mystérieuses secondes, exprime la lassitude d'une chaude fin de journée [2]. »

Lassitude ? lassitude voluptueuse plutôt... Harmonies grisantes... harmonies « tubéreuses » qui provoquent dans leur prolongement une sensation presque trop vive. L'orchestration transparente a la fluidité d'un ciel sans dimension. Que d'attente dans la nuit des accords !

[1] *R. M.*, mars 1939.
[2] Jankélévitch, *Ravel*, Ed. Rieder.

Le *Scherzo* est la *Malagueña* (danse de Malaga) fantaisiste dans ses rythmes changeants : l'acidité de certains accords y contraste étrangement avec la suavité des thèmes alanguis.

L'*Andante*, c'est la *Habanera* citée plus haut, celle qui classa Ravel dès le Conservatoire parmi les élus : elle fut incorporée sans aucun changement dans cette *Rapsodie espagnole*.

« Quand il voulut caractériser musicalement l'Espagne, écrit encore Manuel de Falla [1], il se servit avec prédilection du rythme de *habanera*, la chanson la plus en vogue parmi celles que sa mère entendit dans les *tertulias* madrilènes de ces temps révolus [...]. La *habanera*, chose surprenante pour tout Espagnol, a continué à vivre dans la musique française, comme un élément caractéristique de la nôtre, bien que l'Espagne l'ait oubliée depuis un demi-siècle [2]. »

La *Féria*, final de la *Rapsodie*, par l'éblouissement de son orchestration est un présage... elle annonce la *Bacchanale* de *Daphnis et Chloé ;* mais ici, quelques thèmes sont empruntés à la *jota*, populaire en Aragon.

Ce miroitement orchestral, cette débauche de timbres nouveaux font penser à l'orchestre du *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakov. Ravel prétendait avoir beaucoup appris en lisant les partitions du maître russe ; mais notre Basque possède une espèce de divination espagnole qui dépasse de loin celle d'un Rimsky, toujours teintée d'un peu d'orientalisme.

Ravel prenait un malin plaisir à avouer ses modèles, sachant bien qu'on ne saurait les démasquer dans sa musique !

[1] *R. M.*, 1939.
[2] Cependant la *habanera* reste le rythme le plus populaire à Cuba, dont elle est issue (Habanera — La Havane).

Ne nous disait-il pas fréquemment que Richard Strauss fut pour lui une grande source de recherches ?

*
* *

Après la *Rapsodie espagnole*, Ravel nous offre un aspect renouvelé de son goût hispanique avec *Alborada del Gracioso* (aubade du bouffon), page qui fait partie du recueil pour piano: *Miroirs*. L'Espagne, avec verdeur, y imprime son cachet authentique. Motifs populaires, rythmes rebattus qui pourraient être vulgaires s'ils n'étaient sous l'emprise de l'inflexible Ravel: contours cernés d'un fil d'or qui maintient les thèmes dans une tenue exemplaire.

L'Espagne de Ravel n'arbore jamais l'œillet derrière l'oreille. Carmen, dans sa facilité expansive, est loin de la « perversité » harmonique de notre musicien.

Ravel, pourtant, goûtait fort Carmen et reconnaissait que Bizet fut un des premiers à introduire la *habanera* dans la musique française.

Dans la technique pianistique d'*Alborada*, Ravel s'est complu au jeu des timbres, c'est pourquoi l'orchestration écrite quelques années plus tard a tous les attraits d'une version originale. C'est un chef-d'œuvre d'écriture; oserai-je avouer qu'elle dépasse encore en brio la version primitive ? Guitares, castagnettes, grelots, retrouvent avec l'orchestre la matière brute de leurs sonorités, les scintillements de leurs timbres originels.

On trouve dans *Alborada* les prémices de l'idée de *Boléro :* redites en *crescendo* qui ne veulent pas aboutir et dont l'éclatement final consent à l'attente exaspérée le bienfait de la plénitude.

Mieux qu'un Espagnol, Ravel a su exprimer la frénésie sur place de ces danseurs brusques mais contenus.

Jacques Rivière (à propos de la *Rapsodie espagnole*) écrivait: « Il y a une torpeur dans toute danse espagnole; c'est l'union de la fureur et du sommeil; les danseurs semblent toujours en train de se réveiller par leurs cris, ils frappent du pied, ils arrondissent les bras, ils se cambrent, ils se jettent des invectives pour s'encourager. Mais leur tourbillon reste inerte, tout départ s'achève en piétinement, l'appel s'entrave dans la gorge, les visages n'arrivent pas à s'arracher au sérieux. Je retrouve dans Ravel, admirablement évoquée, cette agitation dans l'engourdissement [1]. »

Cette prophétique critique n'anonçait-elle pas *Boléro ?*

*
* *

« Ravel s'avouait friand d'une certaine musique espagnole, impudemment frottée d'Italie, dont la tradition s'est poursuivie à travers le XIXe siècle, pour s'exténuer dans la *zarzuela*. Amusé et séduit par ce qu'il appelait lui-même « les habaneras Louis-Philippe », il est parti d'une fausse Andalousie pour la conquête d'une Espagne qui n'est pas authentique, mais qui nous semble plus vraisemblable que la vraie, parce que son créateur lui confère l'apparence du naturel et du nécessaire [2]. »

On retrouve cet espagnolisme italianisant dans la musique de *L'Heure espagnole*, inspirée à Ravel par la charmante comédie de Franc-Nohain.

Ravel, si prude quand il s'agissait de lui-même, était

[1] *R. M.*, 1910.
[2] Roland-Manuel, *A la Gloire de Ravel.*

enclin à raconter l'histoire « croustilleuse » et s'amusait des situations quelque peu libertines. Celles de *L'Heure espagnole* ont certainement dû influencer son choix et lui donner l'idée d'écrire une opérette: « L'intention y est renouée avec la tradition de l'opéra bouffe », écrira-t-il dans son esquisse biographique.

Le sujet d'un ouvrage de la sorte importe assez peu; dans les opérettes connues, un tour de phrase original suffit à déclencher l'air réussi, la gaîté du thème musical est généralement surpassée par le mot cru, la situation vaudevillesque. Chez Ravel, la musique en soi est comique: l'orchestre est « bouffe ». Le musicien a trouvé des exclamations irrésistibles de cor, de trombone... La musique rit et s'esclaffe; collégienne en vacances qui prend part aux tours de la farce.

C'est la première fois que l'opéra bouffe trouve chez un musicien un collaborateur aussi direct.

Il faut une grande richesse, quand on est savant, pour savoir s'alléger jusqu'au badinage !

La badinage de Franc-Nohain avait tout pour plaire à notre musicien: un sujet quelque peu scabreux, des personnages très près des marionnettes, et comme cadre à la comédie: l'Espagne ! Il écrivit donc cette œuvre avec beaucoup d'entrain, en un moment pourtant où son père, très malade, lui donnait de grandes inquiétudes. M. Ravel avait toujours encouragé son fils, et son suprême vœu était de le voir composer pour le théâtre; Ravel eût été bien heureux de le voir assister à sa première. La fatalité en décida autrement; M. Ravel mourut en 1908, trois ans avant la présentation de *L'Heure espagnole.*

Composée en 1907, *L'Heure espagnole* ne fut donnée qu'en 1911 à l'Opéra-Comique; elle fut reprise en 1938 à

l'Opéra: gala Ravel — lors du second anniversaire de la mort du maître — entre *Daphnis et Chloé* et *Adélaïde ou le Langage des Fleurs*. Elle obtint enfin un triomphe.

Une telle soirée atteste une fois de plus que l'œuvre bouffe de Ravel, dans les délicieux décors d'André Mare, resplendit encore de jeunesse. En 1911, elle avait soulevé nombre de critiques: on s'insurgeait contre la liberté du sujet: cette horlogère qui introduit les galants dans sa chambre en les cachant dans une horloge ! Liberté qui avait suggéré au musicien une musique indigne de lui... De l'opérette !

Vantant les mérites de Carmen, Nietzsche écrivait: « Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimace, sans faux monnayage, sans le mensonge du grand style. »

Comment n'avoir pas compris que la qualité d'une musique n'est pas dans la grandiloquence, et que la décence mesurée de Ravel, le choix de ses harmonies, rehaussent jusqu'à la comédie ce texte qu'une musique vulgaire eût entraîné vers le vaudeville.

Tout serait à citer dans ce petit chef-d'œuvre; le dernier quintette, toujours bissé, est une délicieuse satire des « ensembles-au-public » chers à nos grands-pères; souvenir des vieux opéras italiens avec trilles, roucoulades, avancées vers le souffleur... avec main sur le cœur. Merveilleux tremplin pour le ténor qui peut envoyer son *ut* sur la pointe des pieds !

Ce *quintette* — habanera jamais vulgaire — est juste assez pimenté pour contenter le désir de Franc-Nohain:

Avec un peu d'Espagne autour...

Ici, comme dans les *Histoires naturelles*, Ravel donne à sa prosodie le ton de la conversation; sa mélodie, docile

esclave, est calquée sur la parole dont elle suit la courbe simple avec précision.

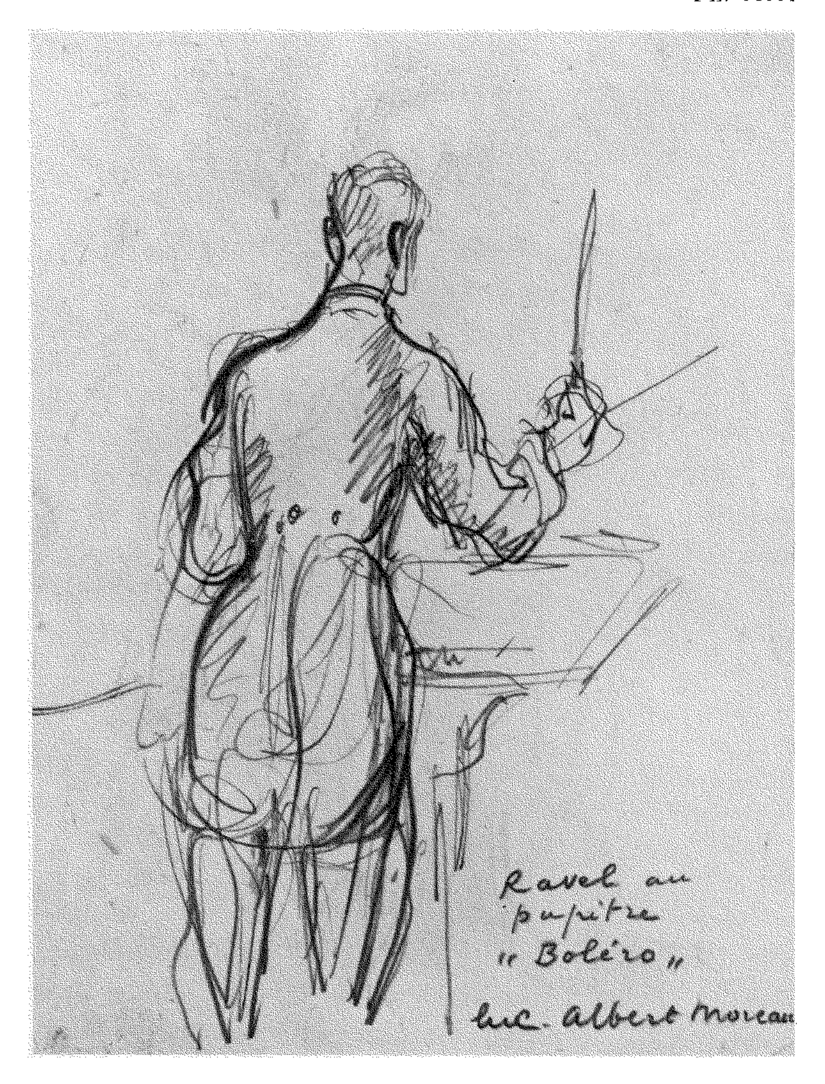
Dès le début de l'ouvrage, le *Prélude* ouvre les portes du domaine mystérieux où Ravel élabore ses charmes: vie palpitante des objets familiers qui se renouvellera dans le premier tableau de *L'Enfant et les Sortilèges*. Dans la boutique de l'horloger Torquemada, ce sont les pendules, les carillons, les automates qui s'animent sous l'impulsion du musicien émerveillé.

Ce *Prélude*, tout d'abord assez sage, s'épanouit avec ivresse dans la polytonalité des multiples sonneries: paysage ravélien s'il en fût où le musicien, sans étonnement, accorde aux choses matérielles les prestiges du surnaturel. Subissant le même sortilège, les instruments d'orchestre se permettent toutes les fantaisies: la trompette du petit automate sera contrefaite par le cor bouché, tandis que les harpes et les célestas se travestiront pour faire croire aux poupées tournantes qu'elles sont des boîtes à musique; et pour imiter son chant vindicatif, le «petit coq» n'a-t-il pas trouvé le *sarrusophone* magnanime qui, pour un moment, veut bien se dépouiller d'une partie de son corps [1].

Tous ces instruments, par leurs accents nouveaux, soulignent la vie secrète, les pulsations des vibrantes mécaniques: tic-tac, sonneries, cloches, carillons sortent en spirale de la coupe évasée des cuivres tandis que les « bois » cernent de leurs contours précis les gestes pointus des petits automates.

Mais voici les personnages dont l'humanité si discutée a inspiré à Roland-Manuel cette phrase devenue classique: « Une pudeur singulière pousse toujours Ravel à

[1] « L'anche du sombre sarrusophone, séparée du corps de l'instrument, se divertit à contrefaire le petit coq. » Roland-Manuel, *Ravel et son Œuvre dramatique.*



Ravel au pupitre : *Boléro*

(Dessin de Luc-Albert Moreau)



A Saint-Jean-de-Luz avec Hélène Jourdan-Morhange et Ricardo Vinès
(1923)

donner plus de cœur aux horloges qu'aux horlogères, et plus d'âme aux arbres qu'aux humains. »

Comme un burin qui affirme les traits d'un visage, le thème qui annonce chaque silhouette en accuse le caractère. Voici Torquemada, l'horloger, toujours auréolé des bruits enchanteurs de sa boutique; Ramiro, le muletier, dont le thème lourd et mâle saura soulever des horloges. Avec «Concepcion», l'Espagne voluptueuse renaît : son apparition est soulignée par un solo de violoncelle (personne n'ignore que la voix grave du violoncelle engendre toutes les séductions).

Le grand morceau de la partition (chanté séparément au concert) est l'imprécation de la fougueuse horlogère contre ses amoureux... trop timides !

Ah ! la déplorable aventure !
A deux pas de l'Estramadure !

Cet air est très difficile à chanter, il y faut garder — tout en lui accordant l'allure espagnole — une certaine retenue de rage concentrée qui lui confère sa juste mesure.

Il se dégage de ces pages une volupté exaspérée que l'on retrouve souvent dans certains « coins » d'ouvrages ravéliens: attentes, redites, *crescendos* qui explosent en colère... Volupté d'autant plus farouche qu'elle force les obstacles accumulés par la pudeur du musicien.

Le personnage le plus « opéra bouffe » de la partition est celui de don Inigo, le viel amoureux bedonnant. Ce sont les cors qui annoncent son leitmotiv avec cette emphase ironique que n'aurait pas reniée Chabrier.

Ce rôle de bouffon est plein de musique; je l'ai mieux compris encore lors du magnifique concert donné par Manuel Rosenthal et l'orchestre de la Radio nationale. Le

théâtre impose au fantoche le sacrifice du chant à la comédie, et la mélodie est étouffée par les « pantalonnades » du vieux ridicule.

Et voici revenir l'Espagne italianisante avec le bachelier Gonzalve, jeune amant-poëte qui cherche des rimes au lieu de faire la cour à l'impatiente horlogère: vocalises, roucoulades, romances, indignent la belle Concepcion:

Vous avez de l'esprit, mais manquez d'à-propos
J'en ai assez de vos pipeaux !

Ravel nous a souvent répété qu'il voulait Gonzalve «ténorisant» plutôt que pantin; les artistes qui interprètent ce rôle ont trop souvent tendance à ridiculiser le personnage. La *Malagueña* chantée par Gonzalve est un des morceaux les plus savoureux de la partition.

Et je vous ai déjà dit le charme du dernier quintette, modèle de fine caricature où les trilles, les vocalises et les points d'orgue rivalisent de sarcastique emphase, car Ravel n'est pas dupe et rit sous cape lorsqu'il fait surgir subrepticement un motif de «mauvaise musique»! Vite! un rétablissement merveilleux, une cadence imprévisible rassureront l'inquiet et feront sourire le partisan confiant. Ravel traite la question du haut de son ironie, s'amuse... et cela lui suffit. Voulant simplement faire renaître l'opéra bouffe, il ne se doutait pas que cette œuvre «non noble» (je pense à ses anciens détracteurs) trouverait sa place à l'Opéra entre *Faust* et *Tristan !*

*
* *

C'est encore l'Espagne qui inspirera Ravel dans son dernier ballet: *Boléro.*

Le *Boléro* a une histoire... Mme Ida Rubinstein, voulant

monter un ballet espagnol, avait commandé à Ravel l'orchestration de l'*Ibéria* d'Albeniz. Le musicien, alors à Saint-Jean-de-Luz, va se mettre au travail quand il rencontre le compositeur-pianiste Joachim Nin. Il le met au courant de son projet musical. Nin, espagnol, et ami du compositeur Arbos, croit savoir que ce dernier a déjà orchestré *Ibéria* pour la Argentina, et que sa maison d'édition en a pris l'exclusivité.

Ravel déconcerté s'inquiète, et apprend, en effet, qu'il ne peut toucher à *Ibéria.*

« J'ai rarement vu Ravel plus nerveux ni plus contrarié, écrit Nin. Deux jours après, il m'annonce qu'il repart pour Paris voir Ida Rubinstein, et décider avec elle de la conduite à suivre. Et pour donner le change, il ajoutait à qui voulait l'entendre qu'il adorait être à Paris le 14 juillet. Bien entendu, personne ne le croyait [1]. »

Ici, je me permets de donner un petit démenti au célèbre pianiste: Ravel était féru du 14 juillet. Il voulait tous les bals, toutes les terrasses, tous les quartiers ! Il goûtait l'atmosphère des guinguettes en plein air, admirait les couples « collés » sous les lumières des lampions et se délectait des musiques improvisées par l'orchestre du coin ou même du seul accordéon. Que de 14 juillet avons-nous fêtés ensemble ! Nous traînions dans tous les carrefours populeux et finissions sagement la randonnée dans un café de Levallois, pour retrouver son frère Edouard, M. et Mme Bonnet, habitués à « attendre Maurice » avec la plus tranquille philosophie.

Ravel quittait Montfort-l'Amaury l'après-midi du 13 juillet pour ne rien manquer de la fête nationale.

[1] *R. M.*, 1938.

Evidemment, Montfort est plus près de Paris que Saint-Jean-de-Luz ! Mais tout de même... je vois très bien le grand enfant qu'était ce grand génie prendre le train Biarritz-Paris pour ne pas manquer son 14 juillet.

Ce qui ne veut pas dire, monsieur Nin, que Ravel n'était pas furieux de ne pouvoir orchestrer *Ibéria !*

Quelques semaines plus tard, Joachim Nin recevait une lettre de Ravel lui expliquant quels seraient les buts de l'œuvre *remplaçante:* « Pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque de modulation; un thème genre Padilla (le très vulgaire auteur de *Valencia*, ajoute Nin), du rythme et de l'orchestre [1]. » On voit d'après *Boléro* que Ravel n'a pas renié ses premières intentions.

C'est encore à Saint-Jean-de-Luz que le nouveau projet fut révélé à son vieil ami Gustave Samazeuilh: « Je goûtais, écrit ce dernier, le savoureux spectacle de voir Ravel en peignoir jaune et en bonnet rouge écarlate, me jouant avant d'aller prendre notre bain matinal le thème de *Boléro*, et me disant: « Mme Rubinstein me demande un ballet. Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement, en graduant de mon mieux mon orchestre [2]. »

Ravel, en composant *Boléro*, était loin d'imaginer l'emprise que devait avoir ce morceau sur les foules. L'écrivant uniquement dans la pensée que sa musique serait dansée, il prétendait que les variantes trouvées par la danseuse, l'atmosphère du décor, les effets de lumière, aideraient à faire *supporter* les redites de la phrase.

[1] *R. M.*, 1938.
[2] Ibidem.

« Ah ! celui-là, disait-il en riant, ils ne le joueront pas aux concerts du dimanche ! »

La première représentation, donnée par les ballets de Mme Rubinstein à l'Opéra, en 1928, étonna plus qu'elle ne séduisit l'auditoire; le public habitué à entendre dans les ballets une musique extrêmement perméable au sujet et changeante comme les sentiments exprimés par les danseurs, ne comprit pas tout d'abord cette danse statique, sur une musique qui tournait sur elle-même.

« En 1928, dit Ravel [1], sur la demande de Mme Rubinstein, j'ai composé un *boléro* pour orchestre. C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité est apporté par le crescendo orchestral. »

C'est donc au concert, malgré les prévisions de Ravel, que *Boléro* connut le triomphe.

Le public, délivré des préjugés accordés au théâtre, écouta librement le jeu des timbres de l'orchestre, guettant « l'entrée en scène » de chaque instrument; mieux qu'une seule danseuse, ils apportent par leur diversité un élément de surprise et de renouveau: telle petite flûte ne paraît-elle pas « faire des pointes » à côté du tendre trombone qui parvient à alanguir la phrase jusqu'au jazz ? Le cor-clown égaye le thème de ses *couacs* habituels, cependant que le hautbois et son *harmonic-partner* esquissent sur la corde raide une figure à deux, plus acrobatique. Bref, chacun danse son pas-solo selon l'épaisseur de son timbre, jusqu'à l'apothéose finale, où tous les figurants assemblés annoncent, dans un grand fracas de timbales

[1] *Esq. B.*

et de cuivres, l'arrivée empanachée de plumes... de la modulation !

Ravel fut extrêmement surpris de voir les foules acclamer *Boléro*. « Ils vont en faire une nouvelle *Madelon* », disait-il, un peu suffoqué; et il pensait tout bas que l'élément musico-sexuel émanant de l'obsession musicale était probablement à la base de cet engouement inattendu.

Une vieille dame, pourtant, n'avait pas éprouvé la contagion: le jour de la première audition (c'est Edouard Ravel qui raconte l'histoire), cramponnée rageusement à son fauteuil, dominant les acclamations frénétiques, elle hurlait: « Au fou ! au fou ! au fou ! » Maurice, à qui son frère racontait l'anecdote, aurait répondu mystérieusement: « Celle-là... elle a compris ! »

Ce *Boléro* est bien une gageure musicale; quelle monotonie aurait pu engendrer la répétition inlassable du thème ! Seul, le génie orchestral de Ravel pouvait avoir raison de la résistance du public; car il résiste. Amusé au début par les diverses sonorités, il sourit, puis, vite rassasié, s'impatiente et se cabre. C'est alors que Ravel crée la diversion: il appelle les cordes, et ce soudain épanouissement sonore agit physiquement sur les auditeurs: ils reprennent espoir. Cette force de *crescendo*, cette volonté lancinante du thème donnent à leur satiété le goût du désir. La contagion voluptueuse naît sournoisement dans la salle, et quand, dans un déchirement modulé, tous les cuivres proclament la libération de la tonalité prisonnière, les dos ont quitté l'appui des fauteuils, les respirations se font moins retenues, les cous se tendent, les yeux cherchent à découvrir la source du plaisir: détente soudaine provoquée par l'éclatement du *crescendo* tendu, conclusion tant souhaitée dont la *coda* modulée nous apporte le bienfait de la certitude.

Et la phrase obsédante a fait le tour du monde, non sans prendre le chemin des écoliers. On la rencontre à tous les carrefours, sifflée, chantée dans les rues de Paris et de province, dans les couloirs d'hôtels à l'étranger, dans le métro... partout. Elle est partout.

Nous acceptons cette débauche quand la phrase garde sa simplicité de thème populaire, mais nous sommes fâchés quand nous la voyons s'attarder dans les brasseries où les mauvaises fréquentations lui donnent des allures d'Espagnole de Montmartre !

On se demande par quelle aberration cette œuvre, qui ne tire son grand effet que de la diversité des timbres, a pu trouver des « arrangeurs » pour la bien vulgariser en simple quatuor à cordes !

Mais elle a bon teint, la phrase obsédante, et quand nos grands concerts la redonnent avec tous ses atours orchestraux, sa noblesse rigide, son rythme impeccable nous sont toujours une nouvelle révélation.

Ravel conduisait *Boléro* avec une exactitude impérative, il n'admettait pas le moindre *Pressez* qui donne plus de vie au thème inexorable; c'est ainsi qu'il y eut un léger froid entre lui et Toscanini, ce dernier ayant admis difficilement que Ravel lui conseillât un autre mouvement que le sien. Toscanini le comprenait beaucoup plus vite, comme le boléro espagnol; et Ravel, toujours aussi *vrai*, vint lui dire après le concert qu'il préférait le *tempo* indiqué sur sa partition. L'auteur exigeant ne pensait pas qu'il existât des chefs d'orchestre « tabou ».

Ravel, qui pourtant s'empêtrait souvent dans ses mouvements en dirigeant, conduisait admirablement *Boléro*. Il lui accordait cette lassitude mesurée qui amène le *crescendo* avec plus d'amplitude.

M. Willi Reich, ayant assisté à la soirée donnée par Ida Rubinstein, à l'Opéra de Vienne, en donne ce tableau :

« Avec une indifférence quasi démoniaque, Ida Rubinstein tournoyait sans arrêt, dans ce rythme stéréotypé, sur une immense table ronde d'auberge, cependant qu'à ses pieds les hommes exprimant une passion déchaînée, se frappaient jusqu'au sang (?). Ravel lui-même était au pupitre, soulignant par ses gestes brefs et précis l'élément automatique de l'action scénique, gestes moins appropriés à conduire l'orchestre qu'à exprimer l'immense tension intérieure de la composition. Jamais je n'ai vu un homme vivre plus intensément la musique, sous une apparence placide, que Maurice Ravel conduisant *Boléro* ce soir-là [1]. »

Il est étonnant de penser que Ravel doit sa grande notoriété (je pense aux foules et aux auditoires étrangers) à ce *Boléro*, si loin pourtant de ses magies musicales.

« La popularité de l'art de Ravel, écrit si justement Fred. Goldbeck, repose, comme toujours lorsqu'il s'agit de grand art, sur quelques bons malentendus, et sur le solide *incognito* dont cet art sait se revêtir [2]. »

Et voici le jugement de Vuillermoz sur *Boléro :*

« Dans le *Boléro*, Ravel semble avoir voulu transmettre à ses cadets une sorte de manuel d'orchestration, un livre de recettes leur apprenant l'art d'accommoder les timbres. Avant de quitter la scène pour aller à son rendez-vous avec la mort, ce Rastelli de l'instrumentation a exécuté avec le sourire la plus éblouissante et la plus brillante de ses jongleries [3]. »

L'équilibre sonore de ce morceau est évidemment d'un

[1] *R. M.*, 1938.
[2] Ibidem.
[3] Ed. du Tambourinaire.

jongleur. Ravel avait une telle connaissance des tessitures instrumentales qu'il jouait avec le poids des sonorités comme un peintre avec ses tons purs: couleurs s'inscrivant sans mélanges, une à une, comme dans les images d'Epinal.

Si le *Boléro* n'a pas la plus belle place dans notre cœur, soyons lui reconnaissants d'avoir donné aux plus simples le goût de la musique de Ravel, la curiosité de connaître tout son œuvre et d'avoir éclairé d'une lumière plus intense le nom de ce génie si français.

*
* *

La dernière œuvre de Ravel est encore un hommage à l'Espagne: *Trois Chansons de don Quichotte à Dulcinée* (poëmes de Paul Morand).

Après l'Espagne populaire de *Boléro*, voici l'Espagne de grand style, l'Espagne galante et noble de Cervantes. Don Quichotte ! nom magique qui résume tout ce que Ravel préférait: le musicien se devait d'accorder son dernier message à l'Espagne et à la féerie.

*
* *

La Danse

Presque toutes les créations suggérées à Ravel par l'Espagne ressortissent à la danse ; que ce soient la *Habanera* de l'*Heure espagnole*, la *Malagueña*, la *Havanaise*, la *Jota* de la chanson à boire, la *Habanera* de la *Rapsodie*, l'*Alborada del Gracioso*, et j'en passe...

Cette propension aux rythmes dansants est un des

traits caractéristiques de la race euscarienne ; et n'est-ce pas le sol basque qu'il faut creuser pour découvrir les ramifications des racines qui lient Ravel de façon si particulière à la danse ?

« Pour nous, Basques (lit-on dans un programme d'Eresoinka), la chanson et la danse sont des éléments de nécessité comme le pain et le sommeil. »

Ravel eût pu faire sienne cette déclaration. Son physique ne répudiait pas ses origines: petit, nerveux, menton décidé, crâne allongé, je l'imagine très bien faisant partie de ce groupe de danseurs d'Euskadi (Eresoinka) venus à Paris pour nous révéler les danses et les chœurs de leur pays.

Les danses basques sont remarquables par leur sobriété; elles ont gardé le caractère primitif de certaines danses astrales dont elles sont issues. Les danses *guipuzcoanes* sont célèbres par leur pur classicisme; les danses antiques sont inspirées des anciens rites observés dans les grandes fêtes, et aussi dans le travail quotidien. Il est admirable de voir ces petits hommes souples, presque immobiles, et qui semblent broder les airs avec leurs pieds.

A l'encontre des danses, les chœurs basques sont légers; ce sont généralement des airs populaires anciens harmonisés par des musiciens basques. J'y ai retrouvé avec amusement des « manières » très ravéliennes: ainsi ce ténor-soliste qui, au milieu d'une joyeuse mais sage *Tarentelle*, lance un appel bouffon irrésistible, s'ébrouant comme un jeune canard !

On retrouve très souvent chez Ravel ces accès de gaîté impromptue... Minutes d'humour qui se glissent subrepticement dans sa musique la plus sérieuse et qui semblent évoquer, comme un éclair, une pirouette de clown, des

colères de jeune chat, un cri d'oiseau ou des bruits étouffés comme des rires...

Ravel admirait particulièrement cette espèce de fidélité tenace qui permit aux Basques de conserver intactes leurs coutumes les plus anciennes, par exemple celle des aubades données par les txistularis (joueurs de *txistu*). Le *txistu* est une flûte de bois à trois trous, au son de fifre, que le musicien joue d'une seule main tandis que de l'autre il frappe et scande la mesure sur un petit tambour porté en bandoulière (tun-tun).

Certains thèmes de Ravel se rapprochent beaucoup des refrains des txistularis: Gil-Marchex, commentant le premier *Allegremento* du *Concerto en sol*, pour piano, note cette similitude:

« Thème confié au piccolo et d'un enjouement tout rustique, qui fait songer à quelque ménétrier de village basque soufflant dans le xûrüla. »

Et plus loin, à propos du *Finale* de ce même *concerto*:

« Le piano se met seul à gambader sur un rythme d'allure assez basque [1]. »

Les txistularis jouent spécialement des sonneries pour les habitants du village: la sonnerie du matin « réveil des populations » évoque les bruits de la rue et les cloches appelant les fidèles à l'église.

Expression pure des usages d'un pays.

Ravel était fier d'être l'enfant de ce terroir authentique et bien souvent s'en faisait gloire:

« C'est pour les frères en race de Bilbao, écrivait-il à Roland-Manuel. Ne faites pas manquer un Basque à sa parole, surtout envers un compatriote ! »

[1] *R. M.*, 1938.

La réserve du musicien, la pudeur sentimentale de l'ami, l'amour exclusif qu'il avait de la musique sont autant de raisons qui permettent de comprendre combien Ravel était *marqué* par ses origines basques.

*
* *

Ravel aimait la danse et les ballets à tel point qu'une partie de son œuvre pourrait être dansée. D'ailleurs, il ne refusait pas les occasions d'orchestrer tel ou tel morceau de piano pour le confier aux soins d'un maître de ballet. C'est ainsi que la douce *Ma Mère l'Oye* composée pour des enfants pianistes, ne pensait pas voir les feux de la rampe... non plus que les *Valses nobles et sentimentales* qui se muèrent en ballet sous le titre d'*Adélaïde ou le Langage des Fleurs*. Ravel, séduit par l'idée de voir ses valses dansées, en écrivit lui-même l'argument.

Le Tombeau de Couperin incita Jean Borlin à créer une suite de danses pour ses ballets suédois (jouée cent soixante-cinq fois); enfin, la *Pavane pour une Infante défunte*, le *Menuet antique*, ont servi bien souvent de tapisserie sonore aux étoiles de la Danse.

L'Enfant et les Sortilèges nous offre aussi des modèles-types de la chorégraphie: la valse des libellules, le *Fox-trot* de la théière et de la tasse.

Dans tous les ouvrages de Ravel, même dans sa musique de chambre, on peut trouver des thèmes dansants: le *Finale* de la *Sonate en duo* (violon et violoncelle), le *Concerto en sol* pour piano et quelques-uns de ses grands *Largos* qui peuvent être assimilés à de nobles sarabandes.

Si presque toute sa musique est à base de danse, son œuvre la plus symphonique et peut-être la moins dansante

serait *Daphnis et Chloé*, la seule, pourtant, traitée directement pour le ballet !

L'orchestre y est si généreusement éblouissant, la mélodie si jaillissante, que les deux suites d'orchestre extraites du ballet pour le concert se passent aisément des atours que le théâtre leur confère. Le concert, à mon gré, allège la fiction: impressions de rêve où Ravel se meut avec l'aisance d'un petit elfe dans l'impondérable.

De plus, les chœurs étouffés sur la scène de l'Opéra prennent au concert l'importance voulue par l'auteur, faisant corps avec la merveilleuse symphonie.

« *Daphnis et Chloé* est une œuvre capitale, écrit Vuillermoz, non pas seulement dans la vie de Ravel, mais dans toute l'histoire de la musique française moderne. »

*
* *

Et puisque, dans ce chapitre, il est question de danses, j'ai réservé pour la fin la plus tourbillonnante, la plus assoiffée de vertige... je veux dire *La Valse*.

C'est aussi pour le ballet que *La Valse* fut écrite, mais tous les concerts s'en sont emparés comme d'un tonique infaillible: dès qu'un programme est un peu morne, *La Valse* est là pour raviver l'intérêt du public... de tous les publics ! Car pour le bonheur des comités qui veulent plaire tout à la fois à la foule et aux délicats, *La Valse*, composée de thèmes de valses viennoises peut sembler musique facile et légère à ceux qui ne perçoivent pas les finesses des tours et détours de l'harmonie.

La Valse fut composée aussitôt après la guerre de 1914; Ravel, très fatigué physiquement et moralement (toujours inconsolable de la mort de sa mère) ne peut plus travailler

entouré de ses amis, dans ce Paris trop accaparant; il accepte l'offre de Ferdinand Hérold (collaborateur de cette *Cloche engloutie* qui ne vit jamais le jour) et va passer six mois en Ardèche, à Lapras, dans la maison de son ami.

C'est à cette époque, décembre 1919, qu'il écrivait à sa marraine de guerre, Mme Dreyfus: « Je suis affreusement triste. Je souffre plus que les premiers jours. Elle n'est plus là, à côté de moi, comme lorsque j'allais travailler loin de Paris. »

Mais son ardeur le reprend, il écrit le 6 janvier 1920:

« En ce moment, je valse frénétiquement; j'ai commencé à orchestrer le 31 décembre. »

C'est l'hiver très rude. Ravel ne sera même pas distrait par la promenade quotidienne; et *La Valse*, rêve éclatant de lumières tournoyantes, naîtra de ce recueillement glacé.

« J'ai conçu cette œuvre, dit Ravel [1], comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle dans mon esprit l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette *Valse* dans le cadre d'une cour impériale vers 1855. »

La Valse, en regard des *Valses nobles et sentimentales*, marque une évolution sensible de l'art ravélien. En 1910, celles-ci apportaient un monde de nouveautés raffinées, et dans un temps où l'esthétisme était de mode: Ravel était encore sous l'emprise mallarméenne. La devise d'Henri de Régnier, placée en exergue au-dessus du titre des *Valses*, indique clairement l'état d'esprit du moment: « Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile. » La grande *Valse* d'après guerre (1919)

[1] *Esq. B.*

balaya ces raffinements. Une rafale a passé... elle passe sur *La Valse.*

Malgré la légèreté des thèmes empruntés, ou plutôt inspirés de ceux de Strauss, on sent que la grande vague qui nous entraîne au sommet de la montée sonore prend son élan dans la tourmente.

« Tournoiement fantastique et fatal », écrit l'auteur lui-même.

Fatal... il y a bien de la fatalité dans cette *Valse:* le chuchotement mystérieux du début, le grondement sourd que l'on perçoit tout d'abord, semblent déjà les prémices de « quelque chose » qui va naître. Il y a du doute dans cette joie à venir, l'auditeur s'inquiète... enfin, le thème, après maints essais, tâche de dominer la brume sonore; le voici... il apparaît plus assuré, il monte, il monte... il éclate... nous apportant dans son ascension triomphale des tendresses félines, des chromatiques voluptueux.

Mais la gaîté est trop belle ! le thème retombe, s'évanouit pour ne reprendre que plus exaspéré; enfin, il éclate, frénétique, en un *crescendo* où le paroxysme du *fortissimo* égale la folie vertigineuse de *La Valse.*

« Si un tel sujet n'a rien en soi de féerique, il le devient par la façon dont Ravel le conçoit et le réalise, comme le souvenir d'un rêve ou le reflet d'un mirage [1]. »

Ravel avait une grande prédilection pour l'ancienne Vienne dont le régime avait conservé la courtoisie et la mesure dans la frivolité. Il aimait à y faire des petites haltes lors de ses voyages en Autriche. On sait que tous les Viennois sont des musiciens fervents; ils connaissent parfaitement les compositeurs étrangers, à tel point

[1] R. Chalupt, *R. M.*, 1938.

que Ravel ne pouvait faire un pas dans la rue sans être reconnu.

Paul Stefan (critique viennois) raconte l'aimable aventure advenue au maître lors de son passage à Vienne, après la guerre de 1914:

« Dans une des plus belles maroquineries de la ville, écrit-il, il avait choisi un portefeuille. Mais lorsqu'il pria qu'on lui livrât le portefeuille à l'hôtel et qu'il donna son nom, la vendeuse lui demanda s'il était Ravel, le compositeur, celui qui avait écrit *Jeux d'Eau*, car elle jouait ce morceau.

» Et comme Ravel acquiesçait: « Alors, maître, je n'accepterai pas d'argent, lui répliqua la jeune femme en un français parfait, acceptez-le comme un signe de reconnaissance pour cette œuvre ravissante. » Ravel, chaque fois qu'il contait cela ne manquait pas d'ajouter: Une vendeuse qui joue les *Jeux d'Eau* et qui fait cadeau de sa marchandise au compositeur, où cela peut-il se trouver de nos jours ? »

La Valse était une commande des Ballets russes, mais ceux-ci se désistèrent au dernier moment; elle fut reprise en 1928 par Mme Ida Rubinstein dans un décor que la somptuosité de la grande artiste voulut à sa mesure.

« Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante [1]. »

Et Ravel, dans ce « tournoiement », dans ce tourbillon organisé, reste maître de ses vertiges.

« Rêve, rêve, mais tout pénétré de symétrie, tout ordres,

[1] Argument du programme.

encore pour le concerto —

Pour les gammes chromatiques en glissé, rien n'est plus facile, naturellement, sur une seule corde. L'inconvénient est que, dans l'aigu, ça commence à être un peu maigre.

Peut-on faire ceci ? (je prends exprès un exemple où ni le départ ni l'arrivée ne tombent sur une corde à vide) :

Et, si c'est possible, y aurait-il plusieurs moyens de le faire, c'est-à-dire de changer de corde ? Pour l'orchestre, faudrait-il indiquer les

Lettre de Ravel à H. Jourdan-Morhange



Ravel et sa chatte *Mouni*

tout actes et séquences !... Qui sait quelles lois augustes rêvent ici qu'elles ont pris de clairs visages, et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses ![1] »

Plus que le théâtre, le concert accorde à la pensée son évasion... Combien vagabonde est l'imagination quand la réalisation scénique n'appauvrit pas son rêve ! C'est pourquoi, malgré les beaux décors qui l'entourent, *La Valse* dansée n'obtient jamais les triomphes qu'elle connaît avec le seul orchestre: l'orchestre qui suggère à chacun ses propres chimères !

Il y a tant de signification dans ces pages qu'il est presque impossible d'exiger des valseurs les subtiles nuances qui souligneraient les palpitations musicales: comment pourraient-ils donner l'expression exacte de ce *crescendo* brutalement interrompu dans l'euphorie ? Comment, sans emphase, faire comprendre au public que la dernière montée de *La Valse* aboutit au cataclysme plutôt qu'à la félicité ?

Les humains danseurs n'ont pas la faculté de l'Athikté de Paul Valéry qui sait donner une âme à la Danse...

Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon !
J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses[2]*!*

[1] Paul Valéry, *L'Ame et la Danse.*
[2] Id., ibid.

CHAPITRE VII

MUSIQUE DE CHAMBRE — RÉPÉTITIONS — RECHERCHES INSTRUMENTALES

Ayant eu l'inestimable privilège de travailler dans leurs moindres détails la *Sonate*, le *Duo* et le *Trio* avec Ravel, je voudrais rendre hommage à sa mémoire en indiquant le plus fidèlement possible les volontés et les préférences qu'il exprima pendant le travail quotidien de ces morceaux. Les artistes qui n'ont pu répéter avec le maître me sauront gré, je pense, de leur signaler les petites erreurs qui, de virtuoses en virtuoses, se glissent dans les interprétations; elles risquent de faire perdre aux intentions de l'auteur, outre leur intégrité, le velouté de leur fraîcheur première.

Je sais que chaque exécutant doit apporter sa contribution personnelle à l'interprétation d'un chef-d'œuvre, mais la musique de Ravel est une grande exception. Comme l'a si justement écrit Vuillermoz: « Il y a plusieurs façons d'exécuter Debussy; il n'y en a qu'une de jouer du Ravel [1]. »

La mise au point chez Ravel est si parfaite que le

[1] *R. M.*, 1925.

moindre « coup de pouce » à l'aiguille dérange tout le mécanisme de la montre. De façon générale, Ravel trouvait qu'on ne lisait pas assez scrupuleusement les indications écrites sur la partition.

— Y a-t-il un point d'orgue ? demandait-il, ironique, à « l'archet » qui s'attardait avec complaisance sur la note voluptueuse.

L'interprète scrupuleux était, pour lui, le meilleur interprète : « Je me passe des grandes vedettes, répétait-il volontiers, je préfère de beaucoup les répétitions au prestige des noms ! »

Je me souviens de l'étude du *Scherzo* dans le *Duo* (premier titre de la *Sonate violon-violoncelle*). Il faut que les *spicatti* soient assez égaux de rythme et de sonorité pour passer sans heurts du violon au violoncelle. Avons-nous recommencé ce passage avec le pauvre Maréchal ! (Mon complice à la première audition, salle Pleyel ancienne, en 1922.) Nous devenions fous ! Ravel n'admettait pas la moindre petite fissure entre les sonorités pourtant si dissemblables des deux instruments. Alors... nous nous disputions !

— Mais c'est trop compliqué, disais-je pour me venger, vous faites jouer de la flûte par le violoncelle et du tambour au violon ! C'est très joli d'écrire si difficile, mais vous ne serez joué que par quelques virtuoses !

— Tant mieux, me répondait-il en riant, ainsi je ne serai pas assassiné par les amateurs !

Ses recherches instrumentales étaient incessantes, il tirait le maximum de l'instrument avec un certain sadisme : la corde raide lui était familière, il s'y prélassait avec un sourire sans un regard pour les interprètes qui auraient du mal à le suivre. Ainsi dans *Tzigane*, où voulant imiter les

« violonisteries » de Sarasate et Wienawski, il dépassa de beaucoup ses modèles.

Il m'écrivait à ce propos: « Comme il n'eût pas été chic de déranger Aranyi pour jouer uniquement la *Berceuse*, j'ai entrepris de lui composer une *Tzigane* qu'elle aura la veille de l'exécution, si les choses s'arrangent bien. Et vous ne me ferez pas l'injure de croire que j'ai ménagé les difficultés dans cette rapsodie. »

Pauvre Jelly d'Aranyi ! Quel tour de force dut-elle accomplir ! Préparer en deux jours un morceau hérissé d'acrobaties ! Sa virtuosité éblouissante eut raison de ce traquenard.

C'est pendant qu'il composait ce morceau de technique transcendante que je reçus un télégramme me priant d'accourir à Montfort avec mon violon et les *Vingt-quatre Caprices* de Paganini: il voulait les entendre tous pour ne rien ignorer du violon déchaîné. Il s'amusait des pires difficultés, me faisant essayer tels effets avec de petites améliorations démoniaques.

C'est ainsi que dans *Tzigane* il gagna sans conteste le match Ravel-Paganini.

Je dois avouer que ce morceau rapsodique est peut-être le seul dans l'œuvre de Ravel, où je ne retrouve pas — cachée parmi les méandres des tours de force — la saveur ravélienne: la musique a laissé trop de place aux acrobaties instrumentales; et je me réjouissais (pour moi et tous les violonistes) à l'idée qu'un prochain *concerto* allait nous donner à nouveau la joie de penser plus à la musique qu'au violon.

Mais il m'écrivait en mars 1920: « C'est un renseignement assez urgent que j'ai à vous demander. Ce n'est pas encore pour le *Concerto !* Peut-on faire ceci ? » (Voir Pl. xv.)

Et le *Concerto*, plus tard, se mua en *Sonate*.

Les difficultés dans le *Duo pour violon et violoncelle* ne sont pas du même ordre que dans *Tzigane:* il faut surtout arriver à équilibrer les deux sonorités si différentes du « ténor » et de la « basse ». En général, Ravel ne trouvait jamais assez « en dehors » les accompagnements en arabesques du violoncelle: celui-ci, toujours tenté d'accompagner, ne se rend pas compte, en effet, que sa modestie porte préjudice à l'ensemble s'il atténue les harmonies qui forment le plus souvent les piliers de l'édifice.

Ravel nous fit travailler ce *Duo* page par page, tout en l'achevant; seule, la première partie avait paru dans la *Revue musicale* pour le *Tombeau de Claude Debussy* à la mémoire de qui l'œuvre est dédiée.

Ravel était extrêmement précis dans ses indications, et se réjouissait d'une sonorité de détail presque plus que de l'ensemble.

Ce détail sonore fait surgir dans ma mémoire un petit fait, lequel explique une fois de plus la nature complexe de Ravel et le « dilettantisme » de son oreille: Il venait de terminer la *Berceuse* sur le nom de Fauré commandée par la *Revue musicale* à la mémoire de Fauré.



Croyez-vous peut-être qu'il fut séduit par mon interprétation ? Pas le moins du monde ! Une seule note l'avait « accroché » au passage et il me disait :

— Comment faites-vous pour avoir une sonorité de quatrième corde sur ce fa aigu de la chanterelle ?

Et j'aurais pu massacrer le début de la *Berceuse* sans qu'il s'en aperçût ; uniquement, à chaque nouvelle audition, il attendait la note-démon qui représentait pour lui le summum de la félicité : la révélation d'une sonorité inconnue !

Le *Duo* fit couler beaucoup d'encre ; les défenseurs de Ravel ne retrouvaient plus leurs raisons de l'aimer. Combien lointaines les parures de *Schéhérazade* et de *Daphnis !*

Quelques critiques s'agitèrent, qui parlaient de mode, de snobisme, de fausses notes volontaires : volontaire, en effet, ce petit heurt qui se retrouve dans chaque morceau, et dont le thème du premier *Allegro* ne fait pas attendre l'acide saveur (ne pas essayer d'adoucir la friction par un *diminuendo*).

Ces « fausses notes » eurent un effet inattendu, elles furent attribuées à l'oreille chancelante des malheureux interprètes ; on vint en parler, avec mille précautions, à Ravel qui m'écrivait railleur :

« Il paraît que la première audition, d'après ce que j'aurais déclaré (on n'a jamais pu me dire à qui), en fut un véritable « massacre » ; et tout le monde connaît mon opinion, même vous et sans doute aussi Maréchal. Je pense que cette révélation ne vous a pas trop attristés ni l'un ni l'autre ! J'ai d'ailleurs appris, en même temps, mon départ pour l'Afrique et mon futur mariage ! Je ne sais lequel de ces deux événements doit précéder l'autre ! »

Et comme, dans la même lettre, il nous demandait de

rejouer la *Sonate-Duo* en seconde audition, il ajoutait sur le même ton: « Je suis déjà si en retard pour le travail que j'ai entrepris, que je crains de ne pouvoir assister à ce nouveau « massacre ». L'affectueux souvenir de votre reconnaissante victime. »

Nous avons beaucoup ri ensemble de ces ragots.

— Vous pourriez peut-être, disait-il avec un sérieux appliqué, profiter de mon absence pour jouer à l'unisson avec le violoncelle !

Et voulant nous consoler, il ajoutait:

— C'est encore plus agréable que d'apprendre « par hasard » qu'on est poitrinaire et envoyé dans un sana !

Ceci dit, il est compréhensible que les réactions du public n'aient pas été, d'emblée, accueillantes au *Duo;* avouons qu'il faut une grande culture musicale pour goûter ces harmonies rudes, ces frottements rugueux provoqués par les altérations inversées aux deux instruments, pour n'être pas étonné par la minceur de certaines sonorités, par le rebondissement voulu de l'archet sur le chevalet.

« L'archet devient une sorte de baguette de tambour », écrit justement Jankélévitch[1].

Et pourtant... quand on a travaillé et retravaillé cette *Sonate,* on se rend compte que c'est là peut-être l'œuvre la plus exceptionnelle de Ravel, quant à l'écriture: jeux déliés du contrepoint qui enchantent au même titre que les jeux de l'esprit.

Le *Finale,* grâce aux larges accords conjugués du violon et du violoncelle, donne, souvent, l'impression d'un véritable quatuor. Il y faut un rythme inébranlable et une gaîté de ronde populaire.

[1] Jankélévitch, *Ravel.*

Mais voici rassemblés — le profane pourra ainsi les négliger — quelques renseignements qui pourront éclairer les virtuoses soucieux d'exactitude vis-à-vis de Ravel:

Dans le premier *Allegro*, le violon tout d'abord accompagne; sa sonorité doit rester « en dedans » (ne pas oublier qu'il sonne plus que le violoncelle, même dans le *piano*) pour laisser au violoncelle la faculté de présenter le thème sans emphase.

Ne pas presser les syncopes.

Tout à coup, le thème s'égaye: lui donner l'allure d'un refrain de chanson; mais la gaîté n'est pas de longue durée; le *crescendo* amène la chaleur, l'expression intense, pour revenir à la courbe linéaire de «la simple histoire» quasi-berceuse du premier thème.

Dans le second morceau, j'ai déjà dit combien Ravel tenait à l'égalité sonore des deux instruments: marquer nerveusement l'accent demandé sur le premier temps, même dans le *pianissimo* (n° 2); là encore, le thème de ronde enfantine éclatera de gaîté, interrompu par les brusques arrêts très rythmés des brefs accords. Au n° 8, l'espèce de cadence du violon, reprise ensuite par le violoncelle, doit donner, malgré le respect de la mesure, l'impression d'une improvisation clownesque: on peut prendre les notes légèrement par en dessous, pour étoffer l'arrivée... et le thème reprend *piano* et très précis.

Au n° 17, le chant en notes harmoniques sera très continu aux deux instruments; il ne faut pas sentir d'arrêt malgré le changement de timbre. Enorme *crescendo* de 19 à 20 qui ramène le thème goguenard (sur le chevalet) qu'éclabousse un *glissando* de violoncelle pour finir sur un brillant *spiccato*.

Le *lent* rappelle le beau début du *lento* du *Trio*. Il y faut

le même calme et la même rondeur sonore, le *crescendo* amené par le violon (n° 2) doit être immense: paroxysme de désespérance... Il est escamoté par un *pianissimo* mystérieux qui tisse en fils ténus le fond du paysage de rêve que nous propose le violoncelle avec sa phrase immatérielle et claire. Mais le violon est moins « lunaire », il reprend la phrase et s'exaspère... Le *crescendo* énorme entraîne le violoncelle en des frottements dangereux (« ses intraitables mouvements de septième majeure » dit Jankélévitch) qu'il faut accentuer pour les rendre plus acceptables !

Dans ce jeu de bêtes féroces (je vois très bien le jeune tigre et le gros lion), les harmonies s'entre-déchirent et grincent... Enfin, le jeune tigre respire... se tranquillise... et ses poses successives amènent le gros lion à plus de calme. Le beau thème reprend, noble et apaisé... Les fauves s'endorment.

Nous avons peut-être l'explication de cette rage musicale dans une lettre écrite à Roland-Manuel alors que Ravel composait ces pages: il lui raconte les mille complications, les ennuis, les dérangements que lui inflige son installation à Montfort, et voici la fin de son message: « Du coup, l'*Andante* du *Duo*, bleu et noir au début, s'est déchaîné dans le ponceau vers le milieu. »

Dans le *Vif* (avec entrain), le violoncelle attaque le thème avec un archet rebondissant (« comme un lapin mécanique », disait Ravel) et le repasse au violon; les croches liées qui suivent seront excessivement accentuées dans leur lié *decrescendo*.

Le second thème (n° 9), qu'accompagne le trille du violoncelle, est une phrase désinvolte qui passe simplement, sans façon; puis, le thème du premier morceau montre l'oreille... Il est mal reçu par le trille qui donne de nouveau

la parole à la petite phrase innocente, jusqu'à l'apparition d'un troisième thème qui est un genre de marche: une marche qui raconte une petite histoire sage, avec de fins éclats de rires contenus: les arabesques qui forment l'accompagnement de violon doivent évoquer la fluidité sonore d'une harpe discrète.

La fin nous entraîne dans une ronde de tous les thèmes qui se resserrent, s'interrompent, se barrent le passage, si bien qu'en deux mesures on doit pouvoir, non seulement changer de sonorité, mais d'expression totale. (Schumann nous a habitués à ces sautes fantasques en deux mesures...) Il est indispensable pour l'interprète d'être dominé par la pensée de l'auteur, la technique suit naturellement la courbe des nuances subies par ces impressions, et la couleur doit changer selon l'humeur du thème.

Terminer le *Finale* dans la folie du paroxysme rythmique, avec de très grands coups d'archet pour attaquer les noires serrées, en canon, de la dernière page.

Personnage un peu rébarbatif à la première rencontre, le *Duo* cache des trésors, mais il traite le violon assez durement. L'auteur ne lui permet aucune séduction au charme facile; il est nu, le pauvre violon ! Dépouillé de son halo de vibrations, il semble dépouillé de ses décents atours. Le violon pur n'est pas plaisant, il lui faut cacher sous des fards la dureté de ses cordes à vide et le creux de sa poitrine; avec le secours de l'artiste il devient tendre ou passionné... Oserai-je traiter le violon de grande courtisane ?

Ravel, qui dans le *Trio* a su lui donner les manières les plus chattes, a voulu qu'il demeurât, ici, vindicatif; quant au violoncelle, il est démoniaque. Ravel, qui aimait les gageures, lui a assigné les tessitures les plus « ténorisantes »,

et notre pauvre violoncelle, de monter à l'échelle de l'aigu comme un petit écureuil. Maréchal s'en tirait sans vertige, et avec quel brio !

Mais, tout cela, c'est le secret des coulisses, l'œuvre bien mise au point doit donner l'impression de facilité, de gaie désinvolture.

• Ce *Duo* est un modèle d'architecture et de bel équilibre. Evidemment, les partisans des harmonies chatoyantes lui préféreront toujours *Daphnis*. Mais n'est-il pas beau de voir, chez un grand maître, ce besoin de renouveau, au mépris du succès ? Et, comme le dit de Mallarmé le professeur Henri Mondor, « dans l'attente de l'œuvre parfaite »[1] ? Evolution constante, indice d'une perpétuelle jeunesse !

Avec ce *Duo* et les œuvres qui vont suivre, voici venir un Ravel un peu barbare, que nous avions maintes fois rencontré dans certains carrefours de ses premières compositions. « Colères de loup », dit si bien Jankélévitch[2]; et ce sont généralement les mêmes courbes mélodiques, souvent les mêmes harmonies qui expriment ces « colères de loup » dans différentes époques de sa vie.

Peut-on reprocher à Ravel de reprendre, malgré lui, des thèmes (des « slogans », dirait-on aujourd'hui) qui ont, dès sa jeunesse, représenté expressément ce qu'il voulait dire ? D'autres, avant lui, ont usé du même procédé; et pour ne citer que le grand Bach, on retrouve dans quantité de ses œuvres le même motif: évocation spontanée et personnelle de la couleur du morceau. Que ce soit dans les *Chorals* ou dans la musique de chambre, les exemples ne se comptent

[1] *L'Amitié de Verlaine et Mallarmé.*
[2] *Ravel*, Ed. Rieder.

plus: le *solo* d'instrument se déroulant sur fond d'harmonies apaisantes, c'est l'amour extatique, tandis que l'angoissante fatalité est suggérée par la répétition inlassable de la basse obstinée (les *adagios* des concertos de violon); et la vitalité des doubles croches qui gambadent, s'entrelaçant en petits canons équilibrés, n'est-elle pas l'indice de la joie ?

Chez Ravel, ces « colères de loup » (j'aime décidément cette expression) sont transcrites en musique par le conteur; Ravel qui savait si bien, pour l'auditeur amusé, imiter « le gros méchant loup » (celui de *La Belle et la Bête* et aussi du *Noël des Jouets*). Il fallait le voir alors, courbant le dos, l'index mystérieusement levé contre son nez, changer son regard, et, comme un enfant, croire à sa métamorphose. Il s'amusait lui-même et pensait nous faire tressauter en prenant sa grosse voix caverneuse.

Combien je retrouve dans sa musique les traits essentiels de sa nature ! Ses rythmes et ses harmonies me sont un langage vivant: ces *crescendos* (la *Valse* en est un exemple) qui n'éclatent dans un tumulte qu'après avoir subi les arrêts brusques, les hésitations, les retours en arrière, ne sont-ils pas à l'image de ses essais vers la libération, de l'aveu, même amical, retenu longtemps sur les lèvres, du mot qui dévoilerait ses secrètes pensées, du geste qui avouerait la tendresse ?

Je crains que, seule, la musique ait été l'expression de son lyrisme refoulé... Jean-Richard Bloch en donne cette originale et belle interprétation: « D'où qu'on aborde cette singulière figure d'homme ou d'artiste, c'est à cette réserve immense de vie secrète et d'orages intérieurs que l'on aboutit. La discipline qu'un Ravel s'est, comme un Racine,

imposée, n'est sans doute qu'un moyen de dompter les monstres dont ils sentaient en eux les mouvements désordonnés [1]. »

*
* *

Le travail de la *Sonate piano-violon* fut plus compliqué que celui du *Duo*: Ravel était mon partenaire et pianiste assez récalcitrant vis-à-vis de lui-même; ses mains raides et non exercées ne lui permettaient pas de jouer sans travail préalable.

Cette *Sonate* fut écrite très lentement, entre 1923 et 1927, interrompue par la commande de *L'Enfant et les Sortilèges* et la composition de *Tzigane*.

« L'indépendance des parties s'y affirme, écrit Ravel [2], je me suis imposé cette indépendance en écrivant une Sonate pour violon et piano, instruments incompatibles et qui, loin d'équilibrer leurs contrastes, accusent ici cette même incompatibilité. »

Si elle est moins agressive que le *Duo* violon-violoncelle, elle n'en est pas moins dépouillée des ornements de sa première manière. La ligne mélodique est longue et chante.

— Comme je suis mélodiste ! aimait-il à dire à ses amis au début de sa carrière.

Le contrepoint y dénoue ses contours en se jouant, le violon souvent accompagne, tandis que le piano chante son thème linéaire.

« Elle ne sera pas très difficile, m'écrivait-il en 1923, et

[1] *R. M.*, 1938.
[2] *Esq. B.*

ne vous donnera pas d'entorse ! » Et encore: « Faut pas m'en vouloir, chère amie... Je travaille (...). Ce qu'elle m'a donné de mal votre sacrée sonate ! (Je ne vous en veux pas non plus !) »

Mais *L'Enfant et les Sortilèges*, qu'il devait par contrat finir en 1924, l'empêche de continuer la *Sonate;* il m'écrit pour me consoler du retard: « Je ne quitte pas le boulot, ne vois personne, sors juste le temps qu'il faut pour ne pas crever: si *L'Enfant* ne vient pas à terme, ce ne sera pas de ma faute ! »

Cette *Sonate*, quoique Ravel en ait écrit, est extrêmement difficile à jouer, de par sa simplicité même. Là encore, nous retrouvons le « violon-flûte » qui doit retenir ses excès de sonorité passionnée: je pense à la toute première phrase exposée par le piano avec modestie et que le violon doit reprendre avec la même « indifférence » de son. Les violonistes, souvent, chantent et vibrent ce thème:



Cette longue phrase mince doit filer comme si elle était jouée par le hautbois ou la clarinette: bois précis qui creusent leur chant dans la matière sonore alors que l'archet, bien souvent, « déborde » la ligne musicale. Et cette couleur blanche qui décante la sonorité jusqu'à l'immatériel, ajoute beaucoup au charme de la mélodie souple.

Au contraire, le petit motif rageur reproduit ci-après n'est jamais assez martelé (colère de loup).



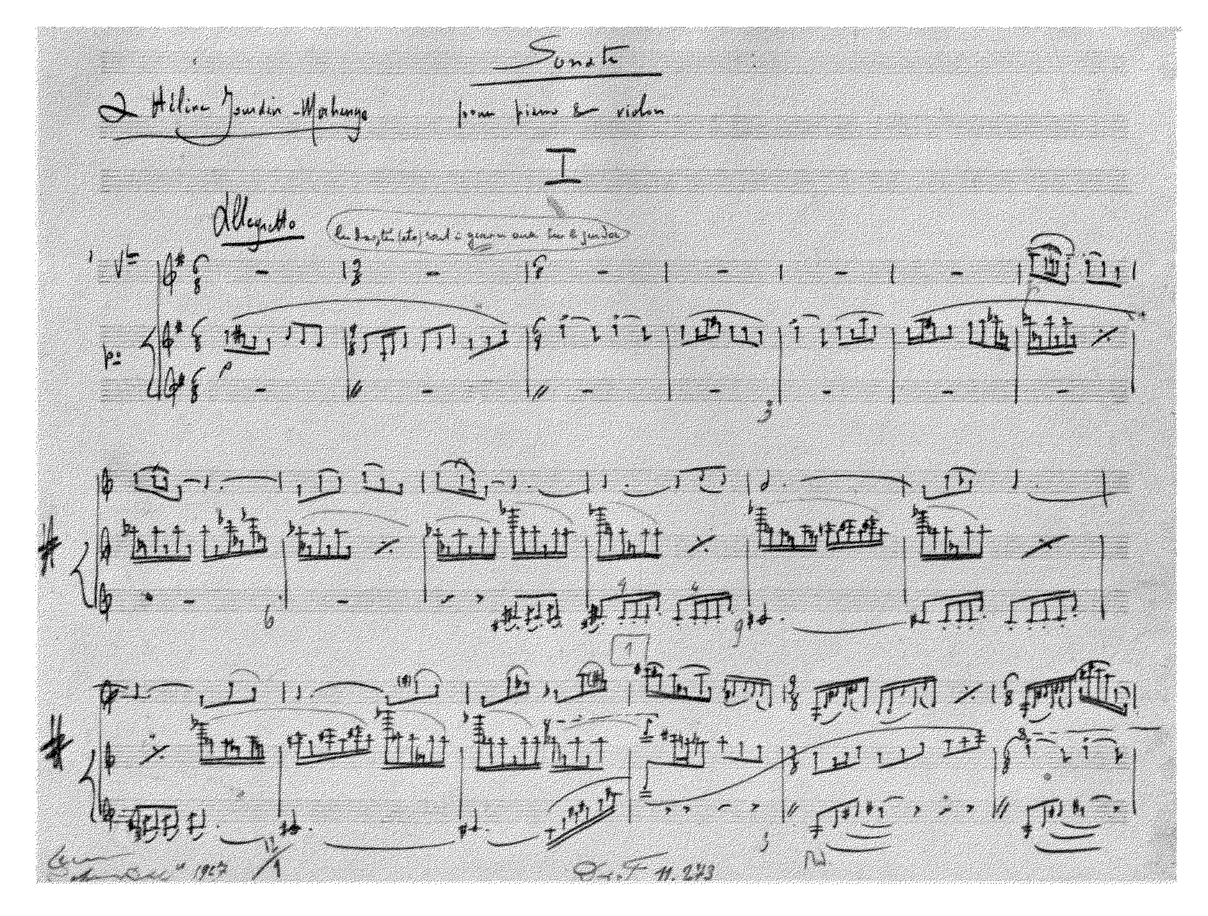
Il fallait entendre Ravel, avec ses doigts nerveux et un peu carrés du bout, attaquer ce passage ! Jamais un vrai pianiste n'est arrivé à pareille dureté rythmique.

Mais le premier morceau semble facile à mettre au point en regard des « Blues ». Ravel, on le sait, fut séduit dès l'apparition du jazz : la fantaisie des timbres, la nostalgie apportée par cette musique neuve furent un excitant à sa curiosité esthétique.

Le *Fox-trot* de *L'Enfant et les Sortilèges*, le second morceau de cette sonate et le dernier *Concerto* de piano pour la main gauche en sont directement issus, mais avec cette incomparable souplesse, ce don qu'avait Ravel de faire siens les styles les plus divers.

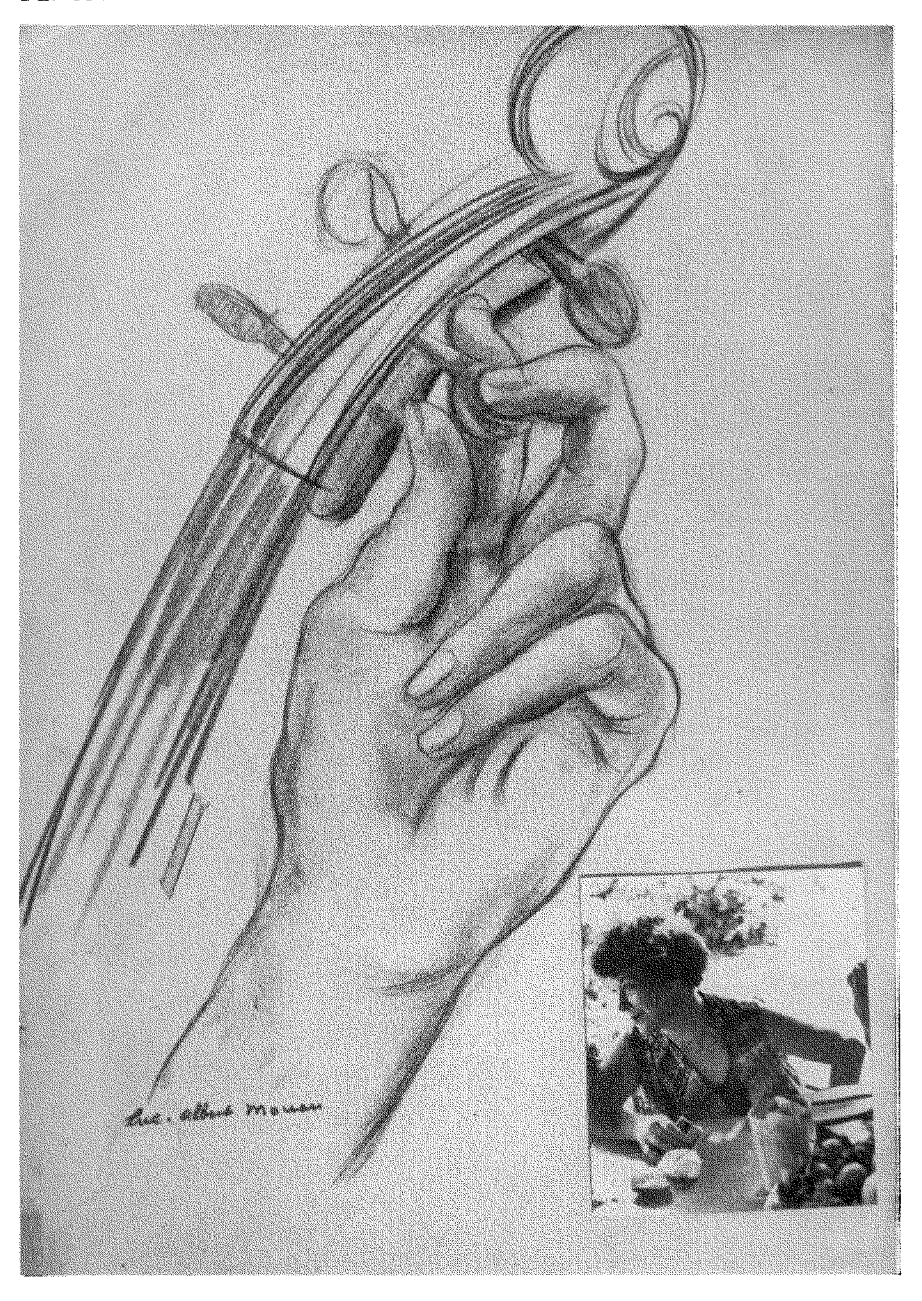
« Il faut avouer que Ravel doit au jazz-band, non pas des états d'âme, comme ce fut le cas pour le cynisme et le spleen d'Europe centrale, mais une technique et des « trucs » : émiettement et rabâchage, rythmes binaires, haletants ou syncopés ainsi que dans les *Blues* de sa *Sonate piano-violon*, timbres nasillards, *portandos* de trombones, soupirs de saxophones neurasthéniques, harmonies savoureuses ou un peu canailles [1]. »

[1] Jankélévitch, *Ravel*.



Première page du manuscrit de la *Sonate piano-violon*

Pl. XVIII



Main et portrait de la violoniste Hélène Jourdan-Morhange

(Dessin de Luc-Albert Moreau)

Ici il nous faut rejoindre une fois encore la domaine professionnel pour prévenir une erreur extrêmement grave et souvent répétée: l'indication donnée par Ravel est peut-être la plus précise de ses volontés d'auteur. Le début de ces *Blues* est l'évocation au piano d'accords de guitare ou de banjo; ayant souvent entendu ce morceau au concert, j'ai presque toujours constaté que le pianiste donne à ces accords la modestie que requiert un accompagnement, suivant avec docilité les voluptueux *glissandi* du négro-violon !

Au contraire, Ravel voulait, avec ces arpèges ramassés, donner l'impression de cordes métalliques arrachées par les doigts, et surtout, même dans le *pianissimo*, imposait un rythme implacable (aussi implacable que dans *Boléro*): rythme qui permet au violon les déhanchements les plus fantaisistes, les *portamentos* qui meurent sur une note claire.

Sur le fond immuable de l'accompagnement, l'allure générale du *Blues* garde sa belle tenue; sans se soucier des débordements du violon-saxophone, le rythme du piano, impassible, demeure; le manque de retenue rythmique fait naître la vulgarité.

Plus loin, après le n° 7, le violon, dans ses groupes de *pizzicati* (genre guitare hawaïenne) sera très exact aussi; chaque note *pizzicato* du *glissando* doit être faite séparément, je l'ai souvent entendu glissé, la glissade est obtenue par la vitesse.

Nous sommes loin de la rigueur du *Duo*, le violoniste, dans ces *Blues*, peut jouer au tzigane avec toute la volupté dont il dispose.

« Le *Finale*, disait Ravel, peut être pris aussi vite que possible. » C'est affaire de virtuosité personnelle, mais il ne

faut pas que la clarté en pâtisse. Dans cette partie encore, le pianiste ne laissera pas les honneurs de la vedette au seul violon : c'est un tout, et le *Perpetuum mobile* prend d'autant plus d'éclat qu'il est mieux soutenu par les thèmes de la basse.

Pendant les quatre années qu'il mit à parfaire sa *Sonate*, Ravel ne me parla jamais de sa dédicace, il ne fut question entre nous que de la première audition. Je savais, comme pour le *Duo*, qu'il m'en réservait la primeur, mais c'est tout à fait par hasard, et par un ami que j'eus la joie d'apprendre que j'en étais la dédicataire; et comme je le remerçiais, confuse, il s'écria d'un petit air détaché:

— Comment ! vous ne le saviez pas ?

Ce trait marquera à nouveau la qualité d'amitié de notre cher Ravel. De plus, il me fit l'hommage du manuscrit... Il est extrêmement émouvant de contempler l'écriture musicale d'un artiste que l'on vénère; l'accent tracé d'une main nerveuse nous devient essentiel, la jolie courbe d'un lié plus voluptueuse.

J'ai toujours eu l'impression d'être plus fidèle à la pensée du musicien en jouant d'après son manuscrit.

*
* *

Le *Trio* fut composé à Saint-Jean-de-Luz et joué pendant la guerre, en 1915. Ravel, déçu de n'être pas encore accepté comme engagé volontaire, écrivait alors à Roland-Manuel: « Enfin, j'ai fait un trio comme le pauvre Magnard [1], c'est toujours un commencement. »

[1] Compositeur tué le premier mois de la guerre en 1914.

Peut-être parce qu'il fut écrit à Ciboure, le thème du premier morceau est inspiré de la musique basque; Roland-Manuel, à l'encontre de Ravel, le dit « clairement castillan ». Musique basque qui fut avec la musique espagnole la nourriture de ses années de jeunesse:

« Ma mère, quand j'étais encore bébé, racontait-il toujours, m'endormait avec des chansons basques et espagnoles. » Sa mère était basque, son père d'origine suisse, et lui était né à Ciboure en 1875; et c'est probablement de cette origine mi-basquaise qu'il avait hérité cet amour exclusif de la musique, cette magnifique pudeur d'âme qui marquera toute sa vie.

« Je pense et je sens en musique », aurait-il dit à Jules Renard qui hésitait à lui confier les *Histoires naturelles.*

Ravel était vraiment d'essence basque; son profil rude n'était-il pas le sceau authentique de cette race pure et sévère ?

Les rythmes du folklore très ancien sont presque tous basés sur des mesures irrégulières à 7/8 ou 5/8. Il est intéressant de constater combien Ravel, enfant de cette terre basque, a pu être influencé, dès sa jeunesse, par ces rythmes à cloche-pied; ils sont nombreux dans le *Trio.*

Le *Trio* fut joué en première audition, en 1915, à la S. M. I., par Alfredo Casella, Georges Enesco et Feuillard.

Les musiciens furent éblouis de voir la fantaisie et la nouveauté s'allier avec désinvolture à tant de classicisme dans la forme, mais la gageure, chez Ravel, était justement cette contrainte...

Le premier thème du *Trio*, dont l'allure est radieuse de jeunesse et la sonorité de cristal, est généralement joué trop lentement: la note piquée doit avoir la grâce légère d'une

simple virgule, et quand le violon amène son chant par les petites notes arpégées, il faut que ces petites notes — qui crèvent en bulles sur la note chantée — soient prises légèrement avant le temps et sans aucun appui d'archet, un peu comme un *glissando* de guitare hawaïenne.

Le *Pantoum*, dont le nom évoque un jeu de poëte (déclamation chantée par les Malais, où les deuxième et quatrième vers sont repris aux premier et troisième vers de la strophe suivante) est encore un tour de force ravélien. L'imitation rythmique de cette prosodie donne, bien entendu, une mesure inégale pour chaque instrument.

Lire cette page de musique semble aussi compliqué que de s'attaquer au jeu de puzzle, mais quand on en a compris les grandes lignes, les motifs s'imbriquent les uns dans les autres aussi naturellement que les petits morceaux du jeu de patience.

Ravel tenait beaucoup à l'exagération des *soufflets* dans les périodes coupées, ils sont comme un essoufflement de la phrase.

La *Passacaille* est d'une tenue classique; la belle mélodie s'y déploie largement, et quand, seuls, le violon et le violoncelle reprennent le thème en sourdine, ils doivent donner l'impression de se souvenir d'un rêve... alors, le piano, à son tour, *pianissimo*, entraîne la belle mélodie dans la nuit.

Mais voici le gai *Finale*. Quelle vitalité dans cette ronde à 7/8 (encore les Basques...) ! Ici, les instruments s'effaceront et ne seront plus que tapisserie sonore pour servir de fond au piano, grande vedette.

Ravel ne trouvait jamais assez « trompettes » les fanfares du piano. Ce dernier morceau, presque symphonique, est un éblouissement de trilles, de glissades et de timbres

divers; le pianiste ne doit pas craindre d'y tenir brillamment la partie de soliste.

Ce *Trio*, inattaquable par le temps car sa forme est parfaite (« C'est du Saint-Saëns », disait Ravel) est une des plus belles réussites de notre musicien.

*
* *

Je passerai rapidement sur le *Quatuor*, l'ayant beaucoup moins travaillé avec le maître.

Cette œuvre de jeunesse où la spontanéité est encore très apparente, fut écrite avant qu'on lui ait refusé le Prix de Rome; modèle d'écriture, elle contient en puissance tout son génie.

Debussy aimait beaucoup ce quatuor et encouragea Ravel à n'y rien changer, cependant que d'autres maîtres faisaient quelques restrictions; je ne parle pas des pontifes du Conservatoire qui ne cherchèrent même pas à comprendre. Le compositeur Ladmirault, alors camarade de Ravel au Conservatoire, raconte que le jeune musicien présenta le premier mouvement de son quatuor à un examen; Ladmirault aperçut par-dessus l'épaule d'un juge la note infligée à Ravel: « pénible », tandis que M. Théodore Dubois (alors directeur du Conservatoire) avait écrit: « manque de simplicité ».

Et pourtant ce *Quatuor* est un des joyaux de l'œuvre ravélienne: musique palpitante, sensible, et dont l'*Andante*, d'une essence si voluptueuse, nous dévoile le Ravel très jeune, que n'inquiète pas encore le « mieux faire » et qui ose s'épancher sans réserves. C'est peut-être ce Ravel-là que nous retrouverons aux toutes dernières années de sa

vie. Il est à peine croyable que ce chef-d'œuvre ait été composé alors que le jeune auteur était encore au Conservatoire.

Au contraire d'un Schubert qui se laissait souvent dépasser par son inspiration (« on s'endort quelquefois en écoutant Schubert, aurait dit un de nos compositeurs célèbres, mais on se réveille toujours au paradis »), Ravel eût consenti à amputer la plus belle mélodie plutôt que de rompre un équilibre prévu, une proportion trouvée; ainsi, jamais de longueurs dans sa musique, et c'est peut-être une des raisons qui la font goûter hors de France. Albert Wolff, le grand chef d'orchestre qui fait connaître l'œuvre musicale française dans le monde entier, me racontait que Ravel, partout, obtient des triomphes, alors que Gabriel Fauré (un autre génie pourtant) ne passe guère la frontière.

Ravel est acclamé en Amérique comme en Europe. Ceux qui l'apprécient à sa juste valeur «sans l'aimer guère», comme l'écrit M. Suarès, reconnaissent que « là même où le plaisir hésite, cet art réveille l'intérêt et défie la torpeur [1] ».

C'est pourquoi le festival, si dur aux musiciens, est toujours supportable avec Ravel. Fauré, quelquefois Debussy, laissent après deux heures de même musique un vague sentiment de monotonie; la diversité des œuvres ravéliennes est la sauvegarde qui éloigne de ses auditeurs le « ronron » de l'accoutumance.

Et puisqu'il est question en ce chapitre des ressources inusitées, des découvertes « infligées » par Ravel à chaque instrument, il est impossible de passer sous silence le

[1] *R. M.*, 1938.

fameux *Concerto de piano* pour la seule main gauche. Comme la plupart de ses dernières compositions, il est né d'une commande: commande faite par un pianiste autrichien, M. Wittgenstein, mutilé ayant perdu le bras droit à la guerre. Quelle occasion pour Ravel ! Encore une gageure ! Donner l'impression avec une seule main de jongler mieux qu'avec les deux... et ce, sur tout l'espace du clavier.

Cette œuvre terrifie tous les pianistes; il faut une technique d'acier pour résister à pareil tour de force. Jacques Février fut le premier « engagé volontaire » (désigné d'ailleurs par Ravel) ; il présenta ce *Concerto* aussi beau que difficile en un superbe Festival Ravel dirigé par Charles Münch, salle Pleyel, en mars 1937. Charles Münch est un des chefs les plus sensibles et compréhensifs de l'œuvre ravélienne. Jacques Février réussit brillamment la performance: « d'une seule main, d'une seule, il trace avec aisance les plans distincts que réclament les chants voluptueux ou les arabesques mouvantes de l'accompagnement, créant par sa sonorité chaude et ronde le halo de vibrations nécessaires pour que le chant persiste. »

Ce *Concerto* lyrique fut une révélation après le *Concerto* pour les deux mains qui se rapprochait davantage de la coupe classique et des finesses du XVIIIe siècle.

« Le *Concerto pour la main gauche*, écrit Gil-Marchex, doit être considéré comme l'œuvre la plus dramatique de Ravel; au début, à travers un brouillard sonore fait d'un murmure confus des basses et des violoncelles, on entend ramper ce rythme de très lente sarabande, articulé d'une voix fantomatique par un contrebasson (...). Puis, errant lugubrement, un thème navrant joué par les cors vient accroître l'impression d'inquiétude angoissée. Cette inquié-

tude angoissée, nous en retrouvons l'équivalence dans *Le Gibet*[1]. »

Mais ici, le drame se mêle aux effets de jazz; l'improvisation de la seconde partie du *Concerto* en est fortement imprégnée, soulignée d'accents douloureux, d'harmonies sombres. Il y passe un grand souffle d'inspiration.

Il est difficile de parler du *Concerto pour la main gauche* sans mentionner en même temps son frère jumeau, le *Concerto en sol*, pour les deux mains (frère jumeau par la date de naissance et non par la ressemblance). Les recherches instrumentales foisonnent dans l'orchestration et la volonté d'innover la technique pianistique y est indéniable, quoique toujours basée sur l'écriture de Scarlatti, Saint-Saëns et surtout Liszt.

Le *Concerto en sol* fut écrit en vue de la tournée d'Amérique où Ravel devait paraître en soliste; c'est à ce prétexte que les pianistes doivent l'aubaine d'avoir obtenu un *vrai* concerto du musicien le plus apte à écrire pour le clavier. *Jeux d'Eau* n'avait-il pas renouvelé le mécanisme de l'instrument ?

Devant tant de difficultés accumulées dans sa composition, Ravel perdit courage; déjà très fatigué, il ne put continuer à travailler son piano, abandonna momentanément son ouvrage et s'en fut en Amérique avec la charmante mais plus simple *Sonatine*.

Deux ans après, ayant fini auparavant sa *Sonate piano-violon* et *L'Enfant et les Sortilèges*, il termina ce *Concerto* non sans peine: à son ami Jacques de Zogheb, étonné de le voir travailler même la nuit, il avouait: « Je n'arrive pas à terminer mon *Concerto* pour les deux mains; aussi

[1] *R. M.*, 1938. Etude sur les deux concertos.

j'ai résolu de ne plus dormir, mais plus une seconde. Mon ouvrage fini, alors je me reposerai, dans ce monde... ou dans l'autre ! »

Se rendant compte que sa musique serait mal défendue par lui-même, il se souvint de la merveilleuse interprétation que Mme Long avait donnée, en première audition, du *Tombeau de Couperin.* Aux interprètes qui l'interrogeaient sur le *tempo* de la *Toccata,* il disait: « Pas aussi vite que Mme Long; elle seule peut faire entendre toutes les notes dans ce mouvement-là ! » — et lui demanda d'être son interprète. Il lui dédia le *Concerto.*

Cette œuvre qui devait tout d'abord être une *Rapsodie basque* en a gardé (sauf l'*Andante*) toutes les caractéristiques: musique gaie, dansante, entraînante: « Le premier mouvement du *Concerto en sol,* écrit encore Gil-Marchex, débute *allegremento* par un thème confié au piccolo, d'un enjouement tout rustique; c'est un rythme vif et alerte de « bransle gay » à deux temps, comme aimait le danser la reine Margot à la cour de Navarre ».



Ravel, dans un interview au *Daily Telegraph,* explique que ce concerto, dont il doit être l'interprète en Amérique, est dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns:

« Je pense, en effet, que la musique d'un concerto peut être gaie et brillante, et qu'il n'est pas nécessaire qu'elle prétende à la profondeur ou qu'elle vise à des effets dramatiques. On a dit de certains grands musiciens classiques que

leurs concertos sont conçus non point pour le piano, mais *contre* lui. Pour mon compte, je considère ce jugement comme parfaitement motivé [1]. »

Ce jugement aurait réconforté Stendhal qui ne cachait pas son horreur du *concerto :* « Les compositeurs, écrivait-il, qui brûlent de se distinguer, tombent dans la recherche, l'extravagance, dans la déraison, et cherchent plus à étonner qu'à toucher. La difficulté du *concerto* et l'ennui s'introduisent partout. Ce qu'il y a de pis, c'est que l'habitude des mets préparés avec tous les épices des Indes, rend insensible au parfum de la pêche. »

Ravel, en donnant son interview, ne devait penser qu'au premier mouvement et au *Finale* endiablé de son *Concerto*, car il est impossible d'écouter l'*Andante* sans en ressentir la grandeur: sarabande au caractère un peu archaïque et qui évoque le souvenir des *Gymnopédies* d'Erik Satie.

Quelle noblesse dans cette longue mélodie reprise à l'orchestre, tandis que le piano « vocalise » *pianissimo* pour mourir dans un trille...

Cette « longue mélodie », dont la splendide inspiration semble un présent des dieux, fut, paraît-il, laborieusement conçue: la confidence fut recueillie par Marguerite Long, un jour qu'elle disait à Ravel:

— Quelle difficulté de soutenir l'expression intense d'une mélodie si longue dans un mouvement si lent, quand on veut garder à la phrase qui coule...

— La phrase qui coule ? interrompit brusquement Ravel, la phrase qui coule ? Je l'ai faite deux mesures par deux mesures et j'ai failli en crever !

[1] *R. M.*, 1938.

Le *Finale* (qui dure trois minutes) est un éblouissement: poursuites, parties de cache-cache entre les instruments les plus ventrus, refrains repris tour à tour par toutes les vedettes de l'orchestre, empruntant leurs thèmes basques au souvenir de la *Rapsodie*.

De véritables traits de virtuosité sont imposés aux bois et aux cuivres, et je me souviens encore de l'effarement du basson quand, à la répétition, il dut déchiffrer le trait diabolique du *Finale* que, sereinement, Ravel demandait à toute vitesse: exercice de haute école qui fait pâlir d'angoisse le malheureux basson, sourire l'auditeur, et briller le pianiste qui reprend le même thème avec la désinvolture des élus !

La première audition de ce *Concerto*, salle Pleyel, le 4 janvier 1932, fut un véritable triomphe; Marguerite Long dut bisser le *Finale* dont elle domine la virtuosité avec une maîtrise splendide. Ravel conduisait, pas encore très sûr de sa partition, et les musiciens, non sans angoisse, étaient « accrochés » à sa baguette chancelante.

D'aucuns prétendent que le premier *allegro* manque de cohésion dans l'ensemble ; Gil-Marchex, pianiste et subtil critique, prétend que l'interprétation y est souvent pour quelque chose: « On a quelquefois reproché à cet *allegro*, écrit-il, son style disparate. Cette appréciation erronée est imputable à un défaut d'interprétation assez fréquent qui consiste à jouer trop vite l'*allegremento*, trop lentement le *meno vivo*, à sentimentaliser avec un rubato chopinesque les passages expressifs, atténuant ainsi leur cambrure presque hispanique [1]. »

Œuvre extrêmement brillante qui, pour certain public,

[1] *R. M.*, 1938.

semble dépourvue de sensibilité, pourtant d'une sensualité si fine qu'il faut une oreille bien « ravélienne » pour la sentir frémir dans les harmonies passagères.

Le *Concerto pour la main gauche*, au contraire, nous crie son secret; Ravel, tout à coup, semble libérer un lyrisme banni, retrouver une grandeur déjà affirmée dans *Daphnis et Chloé*. Nulle page en son œuvre n'est aussi déchirante, aussi tragiquement expressive. Où sont les vérités narquoises d'antan ? Les recherches quintessenciées inspirées par un Baudelaire ou un Mallarmé ?

Ravel, ici, montre son vrai visage...

A-t-il su que c'était là son dernier message ? et qu'il pouvait — ayant dépassé le stade de l'orgueil humain — ne plus cacher aux autres hommes qu'il savait, lui aussi, aimer et souffrir ?

Chapitre VIII

LES DEUX PREMIERS INTERPRÈTES DE RAVEL

Quand on évoque les premiers interprètes de Ravel, deux noms s'imposent: Jane Bathori et Ricardo Vinès; outre leur privilège d'ancienneté, on peut leur accorder celui de la fidélité. Ils osèrent, dans un temps où la musique moderne faisait sourire, interpréter les compositeurs les plus révolutionnaires; Ravel, en 1895, était de ceux-là. Bathori et Vinès eurent le rare mérite de présenter toutes ses premières œuvres au public.

Les deux artistes ont gardé pour Ravel la même admiration fervente, où se mêle un peu de fierté d'avoir su discerner à son aurore le génie du musicien. Clairvoyants et sensibles, ils surent tenir tête aux détracteurs des premières audaces ravéliennes.

Comme tous les grands précurseurs, Ravel ne réussit pas d'emblée à conquérir le public. Les exemples abondent qui nous montrent des Berlioz, des Gounod aux prises avec la critique: que dire de l'invraisemblable « retard » de compréhension des gens du métier à l'égard du sage Rameau ? Le sage Rameau qui prit aussi figure d'anarchiste en son temps ! L'abbé Desfontaine n'écrivait-il pas:

« L'inintelligibilité, le galimatias, le néologisme veulent donc passer du discours dans la musique ? Voltaire lui-même opposait « sa profusion de doubles croches » à la sérénité de Lully et un journaliste déclarait après la représentation de *Dardanus* que « les musiciens de l'orchestre, pendant trois heures, n'avaient pas le temps d'éternuer ! »

Si le difficile est beau
C'est un grand homme que Rameau
Mais si le Beau par aventure
N'était que la simple nature
Quel petit homme que Rameau [1] *!*

Devant l'incompréhension totale de certains critiques pour la nouveauté, saluons bien bas un Marnold qui, dès le Conservatoire, soutint Ravel envers et contre tous, et un Jean Aubry qui, en 1907, invitait les musiciens à se réjouir de la musique ravélienne: « comme d'une des plus adorables conquêtes de l'esprit musical moderne, comme d'une des expressions où se condensent cette finesse, ce sens d'observation et cette sensibilité qui forment le meilleur de notre génie, depuis les fabliaux, les anciennes chansons populaires, depuis Villon, du Bellay, depuis Marot et Michel de Montaigne [2]. »

Bathori et Vinès eurent donc le courage de batailler pour imposer leur favori au public. Ravel, outre son admiration, leur conserva toujours une grande reconnaissance.

Comme je l'ai fait moi-même pour la *Sonate*, le *Trio* et le *Duo violon-violoncelle*, je leur ai demandé de souligner

[1] Epigramme lancée par les « lullystes » après les représentations d'*Hippolyte et Aricie*.
[2] *La Musique française d'Aujourd'hui.*

pour les exécutants les principales volontés ravéliennes. J'essaierai de ne pas ternir leurs chaleureux arguments; ils aideront à mettre en valeur les œuvres qu'ils ont travaillées et retravaillées avec le maître.

*
* *

Jane Bathori

Jane Bathori, à quelques exceptions près, a chanté presque toutes les mélodies de Ravel en première audition. Elle était, à l'époque, une des seules chanteuses qui aimât assez la musique moderne pour goûter mieux une harmonie qu'un point d'orgue sur une note flatteuse. Elle est d'ailleurs très bonne pianiste et s'accompagne elle-même les mélodies les plus compliquées. Sa musicalité lui permit de remplacer au pied levé Jane Hatto qui devait chanter *Schéhérazade* en première audition, aux Bouffes-Parisiens, dans un concert organisé par Vuillermoz. Malade à la dernière minute, il fallut trouver une chanteuse susceptible d'apprendre *Asie* en une heure et demie.

Seule Bathori était capable d'accomplir cette prodigieuse performance. Ravel, affolé, accourut chez elle, la fit travailler jusqu'à la dernière minute et deux heures après, elle chantait *Schéhérazade* sur la scène des « Bouffes » comme si l'œuvre lui était familière. Et je vois sur l'exemplaire de la courageuse interprète une dédicace de Ravel plus probante que tous les adjectifs attendus: « A l'admirable musicienne Jane Bathori, en reconnaissance du tour de force du 12 octobre 1904. »

Quand on connaît la pondération des dédicaces ravéliennes, celle-ci nous semble de qualité.

Comme je demandais à Bathori de m'indiquer les exigences du musicien quant à *Asie*, elle insista beaucoup sur la lenteur des mouvements. Ravel voulait que les *lenti* fussent plus que lents; ce qui est très difficile pour la voix.

— Avez-vous le fa dièze pianissimo ? demandait un jour Ravel à la chanteuse Marcelle Gérar. Alors, vous pouvez chanter *Schéhérazade.*

Si *Schéhérazade* eut l'approbation d'un public conquis, il n'en fut pas de même pour les *Histoires naturelles* de Jules Renard.

La première audition (12 janvier 1907) à la « Société nationale » (où les partisans de la « Schola » attendaient l'épreuve avec des sourires ironiques) fut une véritable catastrophe. Jane Bathori me racontait qu'elle eut peine à finir les morceaux sous les huées d'un auditoire offensé. Le compositeur Charles Koechlin, ancien camarade de la classe Fauré et défenseur convaincu de Ravel, retrace dans des souvenirs l'hostilité de l'assistance: « Elle s'indigna comme d'une mauvaise plaisanterie de cet humour qu'elle jugeait dénué de musique; les silences du *Grillon* surtout firent scandale. Et quand, aux premières mesures du féerique et merveilleux *Martin-pêcheur,* Jane Bathori chanta la phrase que vous savez: « Ça n'a pas mordu ce soir », quels rires gouailleurs et grossiers pour l'accueillir ! »

Jean-G. Aubry, après cet accueil, écrivait: « Grande est l'indignation de ceux pour qui la gravité est la seule règle et qui proclament l'art en danger, dès qu'il se mêle de sourire. L'humanité commune a besoin d'une certaine quantité de respect avoué et s'émeut qu'on n'ait point



La cantatrice Jane Bathori

PL. XX



Ricardo Vinès et Ravel en 1905

(PHOTO PIERRE PETIT)

l'air de prendre au sérieux ce qu'au fond elle ne respecte guère. »

Jane Bathori avait, dès le début, perçu l'extraordinaire nouveauté de ces mélodies. Ravel les lui fit travailler avec minutie, insistant surtout sur la suppression des muettes.

— Il faut oublier qu'on chante, lui disait-il, la diction doit entraîner la musique.

On déforme souvent l'idée du musicien, dit encore Bathori, en imitant plus ou moins les animaux. Ravel observe... comme Renard observe; et le chanteur doit raconter en « observateur » les poëmes de Renard. La mimique ne doit donc pas dépasser une certaine réserve. Le *Paon* est dédié à Bathori. Ravel demandait (ceci pour les pianistes accompagnateurs) que la double croche du début arrivât exactement à sa place; ainsi, le piano donne l'assise à tout le morceau. De l'emphase, mais avec des touches de tendresse qui affleurent librement à la surface.

La fin du *Martin-pêcheur* doit être chantée dans un souffle.

Le *Grillon*, très délicat... le pianiste, ici, encore plus que le chanteur, donnera l'impression d'exacte minutie, puis, tout à coup: « dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune », cette phrase devra surprendre par sa profondeur. On l'obtient par la plus grande simplicité. Tout est dans la musique.

La *Pintade* qui « se roule dans la poussière comme une bossue » (attention aux muettes supprimées) sera très articulée et sarcastique; quant au *Cygne*, le début calme et serein ne doit pas faire prévoir la cabriole de la fin et le désenchantement du poëte et du musicien... qui n'y croient pas ! « Il engraisse comme une oie... »

Bathori ne sait assez recommander combien la diction de ces poëmes est importante. Ravel ne s'occupait que de la déclamation. Il accompagnait merveilleusement, paraît-il, les *Histoires naturelles.* Le second prix de piano n'était pas encore loin. (Il eut son second prix de piano dans la classe de Bériot vers 1892.)

Une première audition bien oubliée est celle d'une mélodie que Ravel aimait particulièrement : *Les grands Vents venus d'Outre-mer*, poësie d'Henri de Régnier (1906).

Cette mélodie est extrêmement difficile; c'est peut-être ce qui explique l'abstention des chanteurs à son égard. J'y perçois certains échos debussystes que l'on ne rencontrera jamais plus dans l'œuvre vocale de Ravel. L'auteur ne cachait pas qu'il eût aimé voir plus souvent *Les grands Vents venus d'Outre-mer* sur les programmes des concerts; peut-être en raison de la grande admiration qu'il vouait, à l'époque, à Henri de Régnier et à ses disciples symbolistes et parnassiens.

Bathori créa encore le *Noël des Jouets*, « net et sec comme les jouets mécaniques du poëme », disait Ravel. Puis ce fut en 1916, en l'honneur d'une séance d'adieu de Jacques Copeau partant pour l'Amérique, au Vieux-Colombier, la première audition des *Trois Chansons* pour chœur mixte.

Jane Bathori se chargea de la présentation des chœurs, Louis Aubert conduisant l'ensemble. L'usage veut aujourd'hui que l'on chante ces *Chansons* en soliste; pourtant, Ravel tenait beaucoup aux chœurs qui donnent plus de vie et de mouvement à l'ensemble et particulièrement à la dernière ronde.

L'interprétation de *Nicolette* doit être très exacte, le rythme et les attaques sont très marqués. Ravel désirait

une grande opposition entre le *legato* et le *piqué*. Des voix très fluides dans les *Oiseaux du Paradis*, et la *Ronde* déchaînée, le plus vite possible avec un *crescendo* énorme.

Au Vieux-Colombier encore, où Bathori avait organisé des concerts de musique moderne et d'avant-garde, elle donna en première audition *Rêves* de Léon-Paul Fargue.

Cette mélodie est très simple, il faut la chanter comme une ronde. On y retrouve certaines courbes musicales de *L'Enfant et les Sortilèges* et du *Duo violon-violoncelle ;* c'est la période où Ravel, intrigué par les « Six », veut leur montrer qu'il sait aussi dépouiller sa musique.

Une première audition très attendue à son époque fut celle des *Trois Poëmes* de Mallarmé. Musique assez incomprise, au même titre que les poëmes hermétiques du poëte. Nous en avons parlé dans un précédent chapitre. Dans *Soupir*, où les instruments donnent une impression fluide et immatérielle, le chanteur prendra un *tempo* très lent. « Jamais assez lent », disait Ravel à Bathori. La même lenteur est voulue dans *Surgi de la Croupe et du Bond ;* les harmonies doivent résonner comme un verre qui tinte...

Bathori fut encore choisie pour présenter au public les *Chansons madécasses* d'Evariste Parny avec le flûtiste Fleury et le violoncelliste Kindler. Ravel était au piano.

Le musicien les avait écrites pour M[me] Coolidge, mécène d'Amérique qui commandait des ouvrages aux musiciens de tous les pays.

Naturellement, Ravel, en retard, ne put donner qu'une seule mélodie sur les trois qu'il devait composer pour la date fixée. C'est la deuxième du recueil, « Ahouah ! méfiez-vous des blancs », qui fut prête la première, et cette audition évoque pour beaucoup de musiciens un savoureux souvenir: alors que Bathori s'exclamait (en négresse

opprimée) « Ahouah ! méfiez-vous des blancs, habitants du village », on vit dans la salle du luxueux hôtel où nous étions invités, un homme furieux se lever et s'écrier à la fin du morceau:

— C'est honteux de chanter des choses pareilles alors que nos soldats se battent au Maroc... J'écrirai à l'auteur !

Il existe une transcription pour piano seul des *Chansons madécasses*, mais elles sont beaucoup plus complètes avec les instruments qui donnent par leurs sonorités voulues la couleur tropicale du poëme.

L'ensemble est extrêmement difficile à mettre au point, la flûte et le violoncelle n'accompagnent presque jamais le chant; chacun a sa partie et chante. Le pauvre flûtiste Fleury, disparu si prématurément, était affolé de voir imprimé sur sa partie de flûte: « comme un trombone », tandis que le violoncelliste s'efforçait à donner l'impression d'un gong ou d'un tambour !

Ces fantaisies ne sont pas paradoxales. Ravel savait que ces sonorités étranges nous transporteraient, malgré les instruments civilisés, dans une atmosphère de tam-tam et de frénésie nègre.

Les *Chansons madécasses* furent achevées en 1926 et présentées la même année salle Erard. Jane Bathori y obtint un triomphe. Depuis, ces chansons ont été peu chantées; Madeleine Grey fut une des rares à les imposer, donnant une magnifique interprétation de ces images voluptueuses.

Jane Bathori, qui ne fit jamais de théâtre à Paris, accepta de jouer *L'Heure espagnole* à Buenos-Aires. Représentation épique car tous les acteurs étaient de race différente. Bathori réussit à apprendre à chacun son rôle en français, et avec l'aide du chef d'orchestre Castro, mit la

pièce en scène. Elle obtint un résultat extraordinaire. La grande artiste avait encore réussi un tour de force, au profit de son ami Ravel, grâce à sa profonde musicalité et à sa ferveur dans le travail.

En faisant revivre, pour moi, ces heures de lutte et de succès, Bathori avait retrouvé la fièvre et la gaîté de sa prime jeunesse.

— Et l'histoire du «grape-fruit»! Et l'histoire de la pochette ! disait-elle en riant.

— Quelles sont ces histoires ? demandais-je, intéressée.

— Ce sont des histoires de voyage, voyons !

Comme toutes les interprètes qui ont quelque peu voyagé avec Ravel, elle raconte ses frayeurs occasionnées par les retards du maître, au concert, mais surtout dans les gares. Il arrivait alors que le train démarrait, sautait sur le marchepied tandis qu'on lui jetait ses bagages par la fenêtre et d'un air irréfutablement logique s'excusait:

— Je me suis aperçu que j'avais gardé mes chaussettes blanches avec ce veston... c'était impossible !

C'était l'époque où il portait encore une petite barbe, des chaussettes blanches et des souliers vernis.

Ricardo Vinès

Le plus vieil ami et le premier interprète de Ravel. Ils se connurent à l'âge de quatorze ans, dans un cours de piano où Mme Vinès et Mme Ravel eurent plaisir à se retrouver: Mme Ravel, parlant espagnol, était la seule qui put soutenir la conversation avec la mère de Ricardo. Les familles se lièrent et pendant les visites longues que se

faisaient les deux mamans, les jeunes garçons jouaient à quatre mains tout ce qu'ils pouvaient dénicher comme musique.

Au Conservatoire, ils suivirent ensemble la classe de Charles de Bériot de qui Ravel retenait plus les remarques judicieuses sur la musique que les leçons de piano. Assez mauvais élève, sa mère pour l'appâter, raconte Vinès, lui donnait six sous par heure de travail; mais *la Musique* simplement, l'attirait davantage, « toutes ces résolutions imprévues, ces dissonances voluptueuses, ces jeux polyphoniques qui pourraient donner tant de saveur au plus languissant exercice pour les cinq doigts » [1].

Et puis... il y avait le balcon de la rue Pigalle (seul luxe du petit appartement où logeait toute la famille) qui lui offrait toutes les occasions de se distraire; je le vois si bien, à chaque bruit insolite, se précipiter sur le balcon, à l'affût du nouvel accident. Badaud, il le resta toute sa vie. Un peu plus tard, au Conservatoire, dans les classes d'harmonie et de composition, le jeune garçon est devenu jeune homme: « Il posait pour l'esthète, écrit Vinès, voulait être incompris, aurait sans doute considéré comme la pire injure à son raffinement la vaste popularité qui lui est échue par la suite. »

Vinès est très fier d'être le dédicataire du *Menuet antique*, première œuvre gravée de Ravel; les *Oiseaux tristes* lui sont aussi dédiés.

Voici quelques recommandations que le grand artiste a bien voulu nous signaler:

Le *Menuet antique* doit être impassible, une erreur quasi générale est de ralentir avant la reprise du thème.

[1] Rob. Bernard, *R. M.*, 1938.

Dans les *Oiseaux tristes*, cette pièce des *Miroirs* « très japonisante », il faut donner beaucoup de liberté dans le groupe du thème et la fin doit être bien serrée.

« On ne peut se tromper sur l'interprétation, dit Vinès, c'est une musique descriptive très déterminée; ou alors, comme dans le *Gibet (Gaspard de la Nuit)*, l'impression ressentie est profondément attachée au poëme. »

Ce *Gibet* « où il ne faut pas broncher » !

Dans *Jeux d'Eau*, Ravel préconisait la pédale dans l'aigu du piano afin de donner, plutôt que la clarté des notes, l'impression floue de vibrations dans l'atmosphère. Les derniers traits seront brumeux pour laisser chanter la main gauche.

Quoique Ravel aimât les interprétations très exactes, il a créé un *rubato*, un *rubato* en place... dosé, explique Vinès, au contraire du *rubato* de Chopin qui laisse à l'exécutant toute liberté d'exécution.

« La musique doit être comme les pulsations du cœur et non comme les battements du métronome », disait leur maître Ch. de Bériot. La *Pavane de l'Infante défunte*, pas trop lente. Charles Oulmont, dans des souvenirs [1], raconte modestement que, très jeune garçon, il avait joué ce morceau devant Ravel — et trop lentement, ce qui lui avait valu cette petite observation ironique de l'auteur:

— Attention, mon enfant, ce n'est pas une pavane défunte pour une infante !

Le *Menuet* de la *Sonatine*, pas très lent non plus, on le joue généralement trop pointu. Eviter de marquer le premier temps; cela deviendrait vulgaire.

Vinès insiste pour que les pianistes n'articulent pas

[1] Ch. Oulmont, *R. M.*, 1938.

les traits dans les *pianissimi;* « brume sonore» disaient les critiques de l'époque. Cette remarque est très spéciale à *Ondine*, où le thème ne doit pas « sortir » tout seul, mais rester dans la brume des arabesques; pas de vide entre les deux. En général, Ravel voulait les *crescendi* très marqués (on les commence toujours trop tôt, dit Vinès), les effets de couleur bien définis, la phrase intense, très chantée; les traits peu ou prou « ratés » lui étaient indifférents dans cette atmosphère de buée ! « Ravel ne recherchait pas l'effet au public, il recherchait l'effet esthétique vis-à-vis de lui-même... »

Vinès insiste beaucoup sur la formation littéraire de Ravel qui d'ailleurs fut la sienne. Ils se nourrissaient de Baudelaire dont Ravel aimait l'amertume dédaigneuse et méprisante.

Vinès insiste aussi sur l'influence qu'exerça Poe sur le musicien; Ravel citait en exemple à ses élèves le fameux dicton du poëte: « Quand on écrit un sonnet, il faut toujours avoir en vue le quatorzième vers. » C'est peut-être la littérature qui, tout autant que la musique, rapprocha Maurice et Ricardo. Le pianiste récitait de mémoire à son ami, outre tous les Baudelaire, les cent dix-huit sonnets des *Trophées* de Hérédia, *Emaux et Camées* de Théophile Gautier, sans compter Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Jammes et Claudel.

Ricardo Vinès sourit en pensant à leur jeunesse fiévreuse et me dit: « Poe, Baudelaire et Ravel n'étaient pas tellement sur leur garde au point de vue sentimental, chacun d'eux a laissé passer le bout de l'oreille ! »

Car Ricardo Vinès, comme tous les amis proches de Ravel, insiste sur sa sensibilité et sa pudeur amicale: « Les goûts et naturelles propensions de cet artiste prodigieux,

écrit-il, ne coïncident presque jamais en rien avec ce qu'il croit ou *veut* être. Et cela, par le jeu d'une sorte d'auto-suggestion pleine de coquetterie que j'appellerais *intro-mirage* ou bovarysme *quintessencié.* »

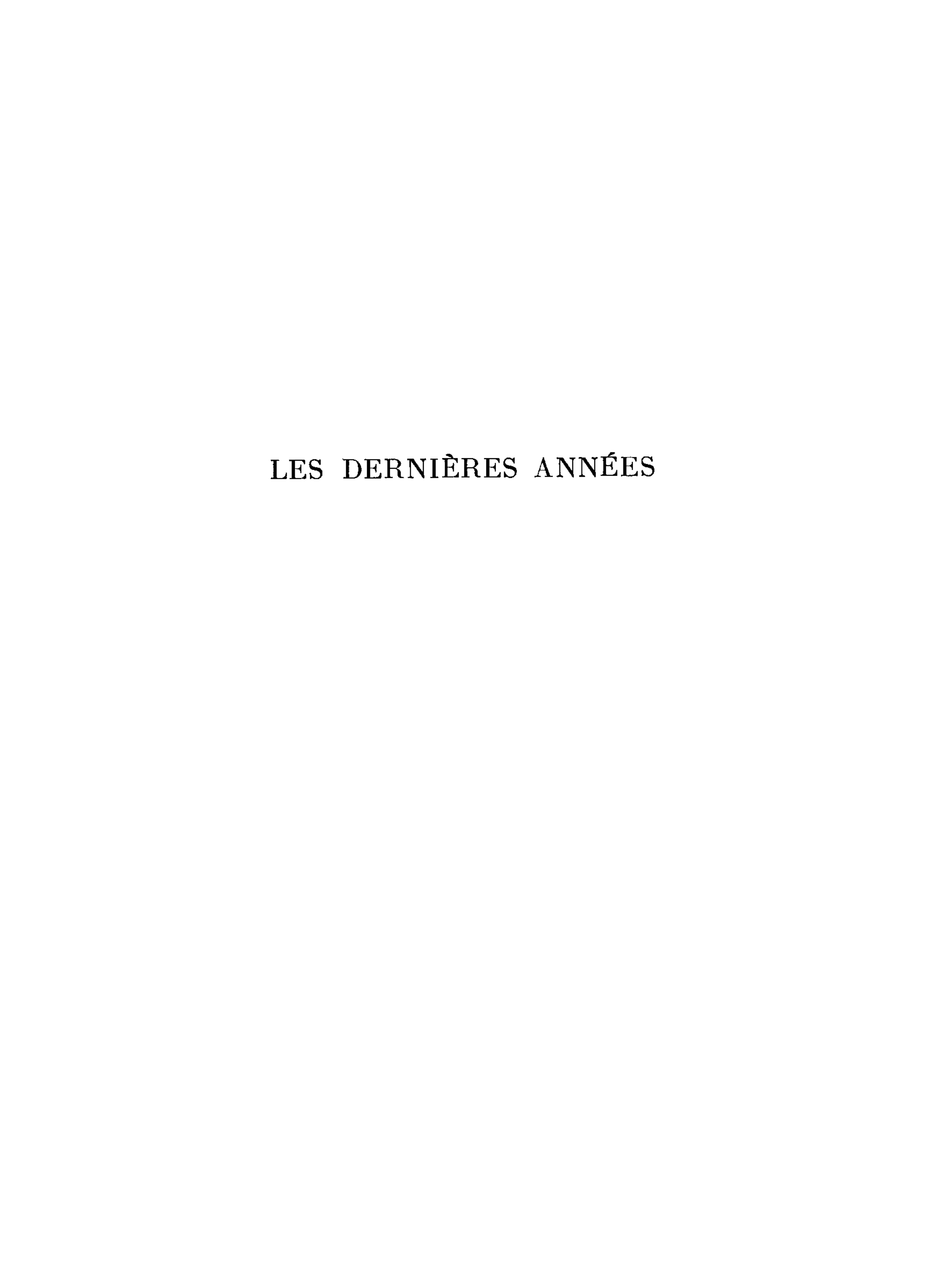
Une des fiertés de Ricardo Vinès est d'avoir fait connaître à Ravel les poëmes d'Aloysius Bertrand, et d'avoir été l'instigateur, à son insu, de cette merveilleuse réussite musicale qu'est le *Gaspard de la Nuit.*

Il faudrait des pages pour raconter toutes les anecdotes dont Vinès émaille sa conversation. Sa mémoire est aussi étonnante que son érudition, car cet Espagnol qui connaît si bien nos poëtes et nos musiciens n'en connaît pas moins ceux de son pays ! Sa jeunesse passée à Paris fut émerveillée par les poëtes du Parnasse, c'est lui qui entraîna Ravel vers Henri de Régnier et Mallarmé, après avoir bu aux sources baudelairiennes.

Il serait injuste de ne pas consacrer quelques pages à Ricardo Vinès quand on entreprend de rechercher les amitiés, les influences exercées sur Ravel dès sa jeunesse. Comme l'écrit si justement Jean-G. Aubry: « Pour la jeune école française, Vinès aura été plus même qu'un interprète, vraiment une raison d'être, un collaborateur; nous n'aurions probablement pas eu nombre des meilleures œuvres de piano s'il n'eût été là pour les jouer, toujours avide de musique; si les compositeurs n'eussent senti près d'eux cette inégalable mémoire, ces mains irrésistibles et toute cette ardeur derrière ce sourire. »

Et vantant, outre sa culture musicale, ses connaissances littéraires, il conclut: « Ricardo Vinès est un prodige tranquille [1]. »

[1] Depuis que ces pages furent écrites, la musique est en deuil: Ricardo Vinès est mort.



LES DERNIÈRES ANNÉES

Chapitre IX

LE VOYAGE AU MAROC

1935... Quoique déjà troublé par les premières atteintes du mal qui devait l'emporter, Ravel était assez lucide pour se réjouir d'une évasion hors de lui-même; c'est avec joie qu'il accepta la proposition que lui fit Mme Ida Rubinstein de visiter le Maroc en compagnie de son parfait ami Léon Leyritz [1]. Pour le musicien qu'elle vénérait, l'animatrice sut organiser un voyage de contes de fées, un de ces voyages où, dans nos rêves, apparaissent les festins tout servis, les lits recouverts de peaux de bêtes, les danseuses convoquées...

Ravel ne pouvant déjà plus écrire, c'est Leyritz qui me donna plusieurs fois de ses nouvelles:

« Votre cher *Ravelito* (ainsi appelais-je le Ravel des jours espagnols) me parle souvent de sa musique, non plus comme d'une chose irréalisable, comme il le faisait dernièrement, mais comme d'une chose possible, difficile mais possible. Il m'a fredonné des airs pour *Morgiane* et m'a parlé de la mise en scène qu'il souhaitait. Tout cela me paraît bon. »

[1] Un buste de Maurice Ravel, signé Leyritz, orne le foyer de l'Opéra.

En février 1935 ! Tous ses amis, comme Leyritz, espéraient le prodige.

« Je voudrais disposer de moyens surnaturels, m'écrivait encore le sculpteur, pour améliorer le jeu de cette mémoire. »

Si Leyritz ne disposait pas de ces moyens miraculeux, il semble que, sans cesse, il se soit ingénié à combler les désirs enfantins de son ami. Comme par enchantement, le voyageur voyait surgir au moment de la pire chaleur, et dans les endroits les plus inattendus, le thé à la menthe, la chaise longue, le coin de repos après la longue randonnée. Ayant même souhaité voir de plus près un charmeur de serpents, Ravel crut à une hallucination, un jour de rêverie dans le parc, en découvrant derrière un buisson l'Arabe à la longue robe blanche enlacé par ses colliers mouvants. Ravel, en grand enfant gâté, trouvait tout naturel de vivre dans le climat surnaturel des contes merveilleux.

Partant pour le Maroc, ils traversèrent l'Espagne, Ravel ne goûtant guère les voyages sur mer, et s'arrêtèrent à Madrid, uniquement pour visiter une certaine chapelle qui, dans un précédent voyage, avait séduit le musicien: chapelle décorée entièrement par des peintures de Goya. Son souvenir en était si tenace qu'il voulut montrer la merveille à son ami. Après des marches en tous sens dans la ville (les hommes ne s'abaissent jamais à demander leur chemin !), Ravel découvrit enfin « sa » petite chapelle Goya, et ce fut un nouvel enchantement. Leyritz ne voulant pas être en reste avec son compagnon, lui fit les honneurs de l'Escurial.

Ils ne passèrent qu'une nuit à Madrid, mirent le cap sur Algésiras pour s'embarquer « via » Tanger.

Dès l'arrivée à Tanger, le merveilleux s'imposa: jour de marché grouillant d'une foule multicolore, costumes chamarrés des marchands devant les auvents débordant de fruits exotiques; charmeurs de serpents exerçant leurs fluides; et, accroupis au ras du sol, des chameaux, des chameaux, des « vagues » de chameaux sous le soleil blanc: l'Afrique venait à leur rencontre, avant qu'ils n'eussent songé à la découvrir.

Tout à son futur ballet-opéra *Morgiane*, tiré des contes d'Ali-Baba, Ravel à cette époque était hanté par les choses d'Orient, et tous les spectacles étranges devenaient à ses yeux des contes des Mille et une Nuits, ainsi du charmeur de serpents: l'Enchanteur, contait Ravel, après son travail de « charme », ordonnait à l'une de ses bêtes de le mordre au bras... Quelques gouttes de sang perlaient sur la peau; les étanchant avec une poignée de paille, il prononçait des paroles magiques, se courbait en incantations, puis brusquement, serrant la paille en ses deux mains assemblées, il en faisait jaillir des flammes !

Quel beau prodige pour *Morgiane*...

Le climat, les mœurs bizarres des indigènes, apportaient leur contribution à la féerie du voyage, mais je gage que l'amitié attentive de Leyritz ne se reposait jamais.

A Marrakech, à l'hôtel de la Mamounia, où ils habitaient sur les toits, Ravel, le matin, venait prendre son petit déjeuner sur la terrasse du sculpteur. Vite, avant la venue de son hôte, Leyritz émiettant du pain sur le balcon, attirait tous les moineaux du voisinage, afin que Ravel fût accueilli par des pépiements joyeux; et chaque matin, candidement émerveillé, le nouveau « Poverello » d'Assise donnait à manger aux oiseaux.

Dès le premier soir, les deux voyageurs furent séduits

par la « Mamounia »: leurs terrasses dominaient la ville arabe, les jardins sous leurs fenêtres n'étaient que tapis de violettes, et l'odeur des fleurs coupées le soir montait, enivrante, jusqu'à leur pigeonnier. Ravel aimait ce souvenir; en nous le racontant il humait l'air, cherchant à retrouver le parfum discret mais tenace.

« Redis-moi ta chanson, elle est comme un vent d'ouest qui aurait passé sur un banc de violettes [1]. »

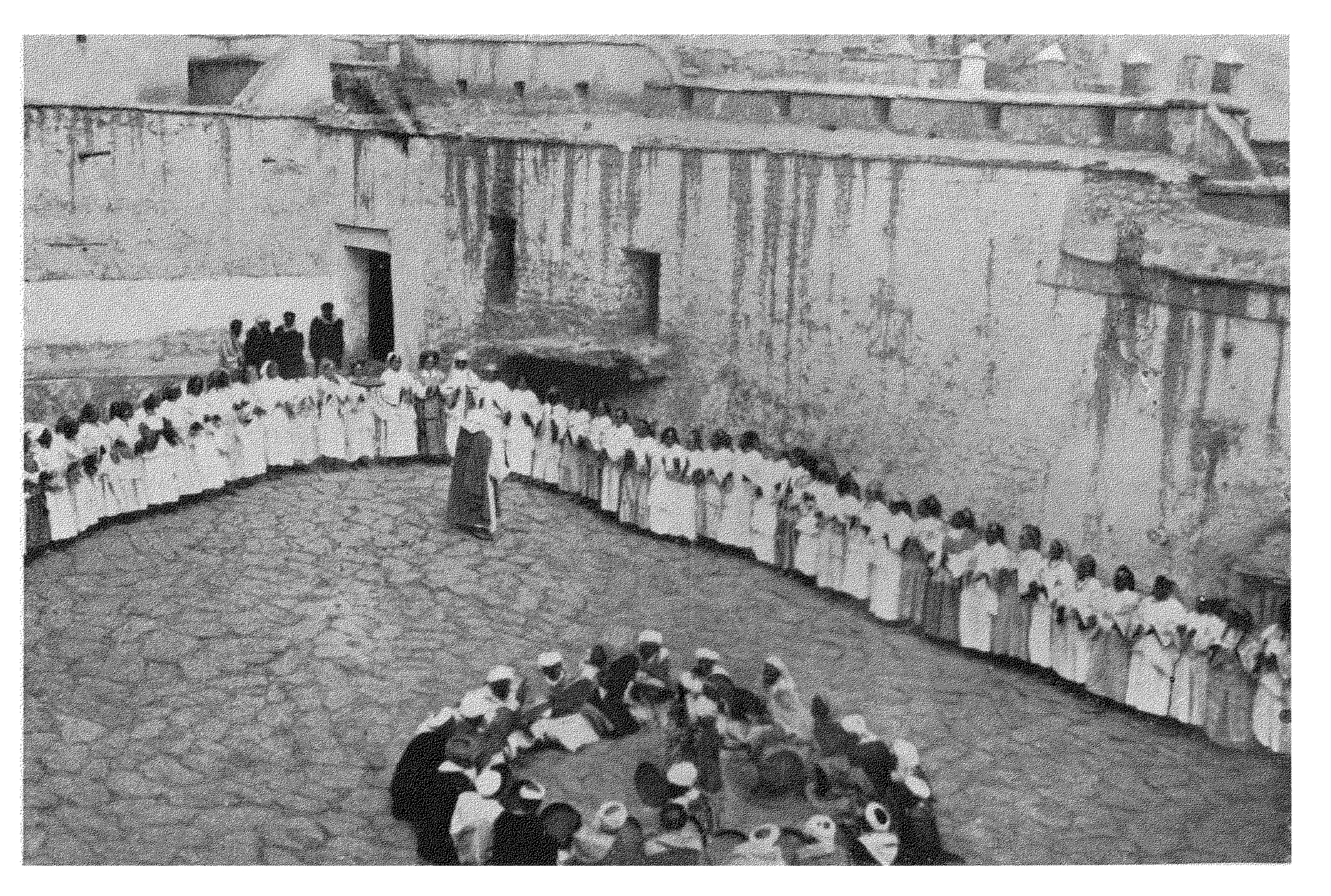
Ils restèrent plusieurs semaines à Marrakech.

Les heures passaient à des flâneries comblées. Le matin, pendant la toilette très longue de son ami, Leyritz dépouillait le courrier, Ravel, déjà, lisait difficilement malgré les pénibles efforts de rééducation. Puis, ils allaient sur la place Djea-el-Fua, se mêlaient aux marchands ambulants, aux coiffeurs en plein air qui rasent la tête des enfants et soignent les maux d'yeux avec de la bouse d'âne, aux porteurs d'eau, magnifiques jeunes Marocains, dont les culottes courtes bleu clair laissaient voir, musclées, les belles jambes de bronze. Ravel les comparait à des personnages bibliques, avec leurs outres remplies d'eau sur la tête, leurs courroies et leurs ceintures recouvertes de lourds motifs de cuivre.

D'autres surprises les attendaient encore; surgissant de grands baquets remplis de couleurs vives, des mains pourpres, des bras violets ou jaunes brandissaient des écheveaux multicolores; les torses nus des hommes penchés, se tachetaient d'éclaboussures d'arc-en-ciel: les souks des teinturiers !

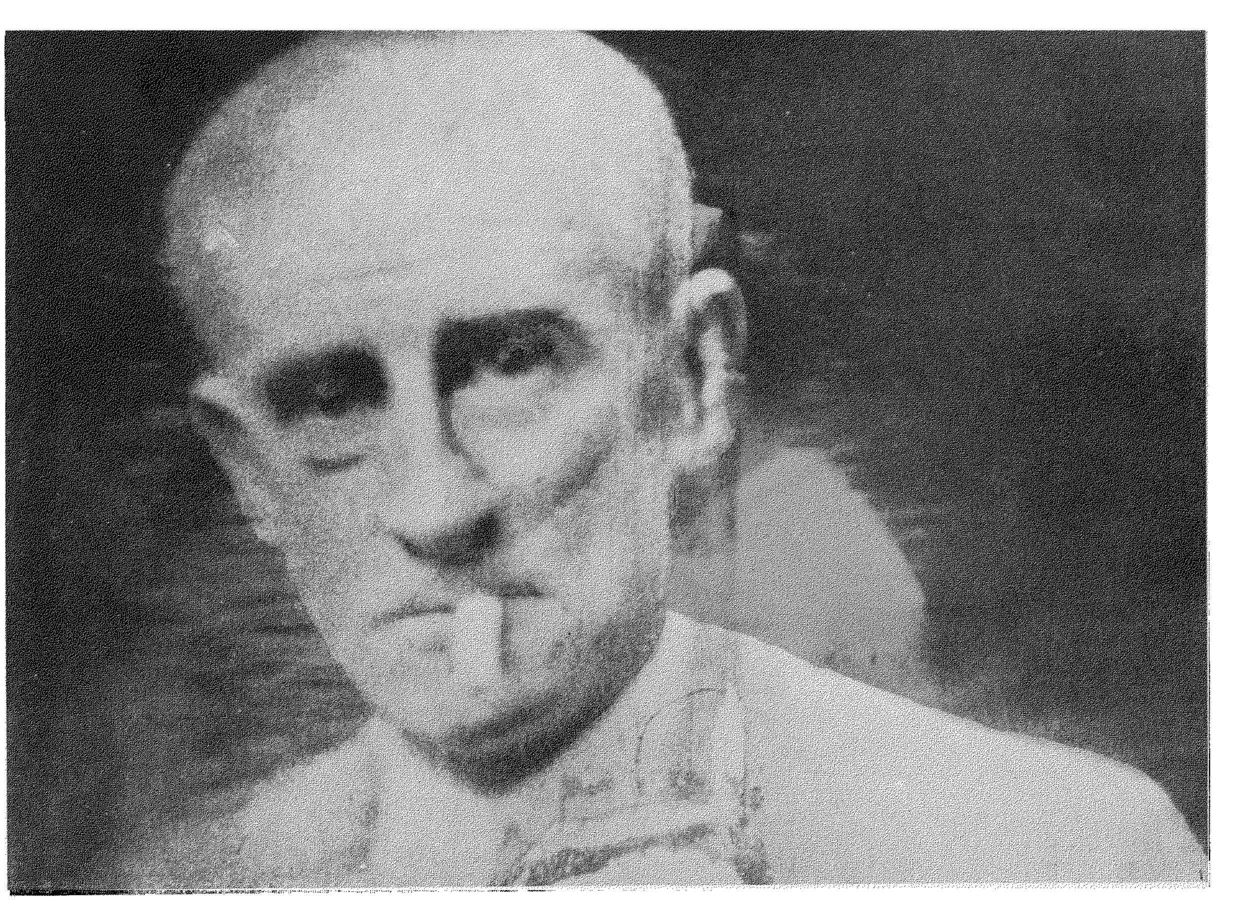
Ce ballet de couleurs déchaînées avait dû suggérer au musicien quelque tableau pour son *Morgiane;* comme

[1] Shakespeare.



La fête chez le caïd de Telouët

(PHOTO LEYRITZ)



Au retour du voyage au Maroc

(PHOTO GIL-MARCHEX)

Baudelaire, Ravel aimait à associer la correspondance des couleurs, des sons et des idées.

C'est encore à Marrakech que Ravel s'était tant diverti en rencontrant un défilé de mariage; la mariée voilée traverse la ville à dos de mule blanche; elle est suivie par une foule d'amis et devant elle marche un jeune homme portant un immense plateau orné, comme un gâteau anniversaire, de bougies; la coutume veut que, si l'une des bougies tombe, la mariée soit considérée comme impure et renvoyée dans ses foyers.

Ravel épiait le moment où la bougie chancellerait, se réjouissant enfantinement de ces coutumes imprudentes !

Mais un des souvenirs qui s'imposa à la mémoire du musicien fut la rencontre d'un jeune arabe qui les avait guidés sur les remparts de la ville; il parlait si parfaitement le français que Ravel s'en étonna: « Oh ! répondit négligemment Omar, j'ai servi pendant deux ans, à Paris, chez la duchesse de Clermont-Tonnerre. »

Pour parisien qu'il fût, Omar était resté l'illuminé de son pays; comme les deux voyageurs ne trouvaient pas de mots pour exprimer la beauté des remparts rouge brun hérissés de créneaux et s'extasiaient sur la profondeur du ciel d'étoiles, le petit Omar s'écria: « Oui, c'est beau, mais ce n'est rien aujourd'hui; certains soirs, le ciel s'ouvre ! Mais tout le monde ne peut pas le voir... »

En dépit de la pauvreté du folklore, Ravel s'intéresse à une soirée chez le mélomane de la ville: Si Mammeri, qui lui fait entendre des airs du XVIe siècle, recueillis par lui; vieux airs que l'on retrouve identiques dans les *Noubas* de Grenade.

C'est ce même Si Mammeri qui les convia un autre jour à des danses Chleuh, danses sacrées où les rôles de femmes

sont confiés à de frêles garçons, dont la beauté ambiguë est bien proche — trop proche — de la grâce féminine.

Ces danses évoquent des rites qui sont presque tous des offrandes, et Ravel, ce soir-là représentant le « dieu », était un peu gêné de voir ces jeunes serviteurs venir déposer à ses pieds les guirlandes imaginaires, ou les symboles que pouvait lui suggérer son esprit amusé. Et la féerie continuant, ils furent invités par un des fils d'El Glaoui, « caïd de Telouët », dans son château de l'Atlas. Palais-forteresse plutôt, sauvage, dépouillé de toute végétation, surgissant d'un cirque de montagnes après des heures de trajet par des routes escarpées.

Le domaine de Telouët se dresse au milieu d'un désert. Quelques taches de couleurs disent la vie alentour; chevaux mauves, beige rosé et blanc laiteux. Des chevaux échappés d'un tableau d'Odilon Redon ! Soldats de garde, à flanc de montagnes, rassemblés près d'une tente rayée et qui donnent à Ravel l'illusion, tant ils paraissent minuscules, de jouets mécaniques.

Le prince, pour recevoir ses hôtes, avait revêtu la *djellaha* brodée et portait à la ceinture un poignard tout en or.

Le déjeuner « à l'arabe », c'est-à-dire sans couverts, affola un peu notre précieux Ravel. La politesse musulmane commande de manger avec ses doigts les poulets grillés et les légumes cuits dans un beurre rance de quatre ans ! Le raffinement veut, là-bas, que le beurre ait de la bouteille...

Craignons que dans un repas consacré à la rose, les poulets à la rose, les sauces à la rose, les sucreries à la rose aient été les seuls prodiges qui n'enchantassent pas Ravel.

L'amusement provoqué par les nouveautés culinaires fut bien dépassé quand le prince dévoila la surprise: dans

la cour, un saisissant spectacle les attendait; cent danseuses, visages noirs et robes blanches, pavoisées d'écharpes pourpres et coiffées d'or, étaient debout, en guirlandes; au milieu d'elles, accroupis, des musiciens noirs et blancs accordaient leurs instruments noirs. Derrière les créneaux, des Arabes conviés passaient leurs têtes noires, circulant dans la foule avec une noble nonchalance: de grands lévriers noirs !

Ravel parlera longtemps de cette vision très « ballets russes ». Le prince voulait garder ses hôtes plusieurs jours; malgré les merveilles anoncées, Ravel, déjà épuisé par cette randonnée, préféra rentrer le soir même à Marrakech.

Dès le lendemain matin, il commença une longue lettre à son frère pour lui raconter sa journée. Leyritz, qui inlassablement lui demandait cet effort, ne pouvait en croire ses yeux !

L'enthousiasme avait galvanisé le pauvre cerveau défaillant. Ce furent, hélas! les seules lignes que le musicien écrivit durant tout le voyage.

Ils revinrent à Tanger par petites étapes, ayant loué une auto pour mieux voir les coins inconnus du pays.

Et puis, ce fut l'enchantement de l'arrivée à Fez.

Après Marrakech toute rouge, ses murailles rouges, ses maisons en briques rouges, Fez leur apparut blanche, ça et là émaillée de vert vif, pareille à nulle autre ville, et de nouveau Ravel s'abandonna à l'admiration. Combien de fois s'arrêta-t-il aux portes des remparts, mêlé à la foule, pour écouter les conteurs qui savent, comme Schéhérazade, des histoires de belles princesses, de génies et de djinns !

C'est à Fez que M. Boris Masslow, directeur des Beaux-Arts, faisant visiter le château de la Résidence et les fastueux jardins à Ravel, lui dit:

— Quel cadre, cher maître, pour vous inciter à écrire une œuvre d'inspiration arabe.

Et Ravel de répliquer vivement:

— Si j'écrivais quelque chose d'arabe, ce serait bien plus arabe que tout ça !

Une des soirées de Fez qui avait le mieux contenté Ravel était sans conteste « la soirée des chats »: réception donnée en son honneur par de jeunes médecins européens, dans une belle maison arabe où les bêtes étaient plus nombreuses que les hommes.

Douze chats avaient harcelé Ravel de leurs caresses; un sur les genoux, un autre dans les bras, un troisième sur les épaules; il affirmait: « Voyez-vous, ils savent que c'est moi leur amoureux ! »

Vingt ou trente tourterelles roucoulaient autour d'eux et Ravel, séduit, aurait passé la nuit entière à parler « chat » ou « tourterelle » si les hommes n'avaient été un peu jaloux...

Les bords de l'oued étaient encore fleuris de lauriers-roses et les invitaient à la paresse; ils s'arrêtèrent dans les jardins des *Oudayas*, troublèrent les cigognes à l'affût de grenouilles: « Elles jacassent comme des castagnettes », disait le musicien.

Après cette école buissonnière, ils repartirent pour Tanger, afin de traverser une seconde fois l'Espagne.

Ravel retrouvait dans sa « seconde patrie musicale » l'épanouissement joyeux d'un jeune homme; il s'assimilait l'Espagne comme un natif du pays; Leyritz me racontait qu'à Séville, quand il le voyait venir de loin, accompagné d'un indigène, c'est Ravel, avec son visage énergique bien découpé, sa petite taille, son allure nerveuse, c'est Ravel qui avait l'air de faire les honneurs de la ville à son cicerone.

Au fond de lui-même, que n'eût-il donné pour porter, comme le conservateur du musée de Séville, la cape et le sombrero plat à larges bords !

La ville avait ébloui Ravel, avec ses jardins débordant sur la route, ses ponts suspendus de géraniums-lierres.

Ils eurent la chance d'assister à la plus belle course de taureaux de Séville. Le matin même, invités dans le restaurant des toréadors, Ravel et Leyritz connurent la nervosité des grandes attentes, la fièvre qui précède ces heures de gala et de mort. Et Ravel, ignorant la réclame, était bien étonné par l'apparition de chaque vedette qui suscitait autant de curiosité impatiente qu'une actrice d'Hollywood !

Noctambule dans l'âme, Ravel goûtait fort l'atmosphère de Séville où la vie s'intensifie la nuit; il passait des heures dans les bars décorés de trophées, y rencontrait toute la jeunesse intellectuelle et artiste de la ville avec laquelle il s'essayait à parler l'espagnol.

Il s'amusait de la nonchalance de ce public méditerranéen qui ne réagissait même pas, quand une vedette annoncée à minuit n'arrivait qu'à deux heures du matin; ainsi fit la fameuse Nina de Los Peines, idole des Andalous, quand Ravel vint l'entendre dans un concert de « variétés »; mais après qu'elle eut chanté le fameux *Canto Jondo*, le public délirant ne songea pas à lui reprocher ses deux heures de retard. Ravel, ce soir-là, avait été très touché par la courtoisie des jeunes musiciens espagnols venus le saluer avec une charmante déférence.

Tout était plaisir pour Ravel: vers midi, la terrasse du café était le centre de réunion; les deux amis s'attablaient devant un *manzanilla* et quelques *escargots de mer*, tout en regardant défiler les habitués de l'endroit: public extrême-

ment mêlé où voisinaient les curés, les toréadors, les artistes lyriques et les danseuses.

Leyritz était très fier d'avoir fait les honneurs de Séville à son compagnon, celui-ci voulant lui rendre la politesse tint à lui montrer Cordoue. Ils y passèrent un jour « pour les beaux yeux de la mosquée ». A Burgos, ce fut le retable d'autel du xve siècle qui les subjugua. Mais, que valaient certains chefs-d'œuvre classés au prix de l'émotion qu'évoquait Ravel alors qu'ils étaient à Vittoria: comme il se promenait dans la nuit avec son compagnon, ils entendirent dans la campagne une voix lointaine qui chantait une *malagueña;* subjugués, ils suivirent le chemin qui les menait vers la voix, et découvrirent dans un petit café obscur et isolé, un paysan qui chantait...

Ténor qui s'ignorait, il n'aura jamais su qu'il avait ému un des plus grands musiciens du monde !

Le voyage allait finir; ils revinrent par Roncevaux, où une fâcheuse panne de voiture démontra une fois de plus combien Ravel restait de bonne humeur dans l'adversité et Leyritz entreprenant dans ses initiatives; il partait à la recherche de secours non sans avoir muni son ami de cigarettes (caporal !), bonbons, gâteaux, pour abréger l'attente. Enfin, ils atteignirent Pampelune où Ravel se vit attribuer, à l'hôtel de la Perla, une somptueuse chambre aux boiseries ornées de lyres: c'était la chambre de Sarasate.

Il serait injuste de ne pas associer au bonheur de ce voyage la magicienne qui présida, invisible mais tant évoquée, à la dernière grande joie de notre cher Ravel. Me pardonnera-t-elle de dévoiler son anonymat ? Ida Rubinstein s'enquérait souvent de ses amis; elle téléphonait le plus souvent la nuit, s'inquiétant de tout ce que Ravel pouvait désirer. Les deux amis aimaient à raconter leur

étonnement admiratif quand à deux heures du matin ils furent réveillés par un appel venant d'Amsterdam. Leyritz descendit en hâte, c'était Ida Rubinstein qui lui dit simplement: « Je ne pouvais pas ne pas vous dire combien le lever du soleil était beau ce matin sur l'acropole d'Athènes!» Elle rentrait de Bali en avion...

Chapitre X

RÊVES ÉBAUCHÉS

Il semble qu'on pénètre mieux les secrètes tendances ravéliennes quand on n'ignore pas les enthousiasmes littéraires du musicien, les « coups de foudre » suscités par certaines lectures: romans, poëmes, ou livrets qu'il rêvait de mettre en musique. Quelques-uns furent commencés, d'autres — les plus beaux sans doute — restèrent un rêve ébauché... comme ce *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier qui lui fut révélé pendant la guerre seulement (1916), alors qu'il était alité à l'hôpital de Châlons. On imagine Ravel dans son petit lit de malade, ivre des débauches imaginatives d'Alain Fournier, et voyant tournoyer sur l'écran nu de son mur d'hôpital, le mystérieux cortège des hallucinations du *Grand Meaulnes*, les visions qui font naître les accords...

Pendant des années, il parlera de son projet, la trame poëtique du *Grand Meaulnes* lui avait suggéré une œuvre pour piano qui eût été l'antithèse de son satanique *Scarbo.* Il fut accaparé par d'autres travaux et les années passèrent, fanant son espoir.

Ricardo Vinès, à qui l'œuvre eût été dédiée, fut très

désappointé de voir Ravel délaisser aussi un *Concerto* pour piano basé sur des thèmes basques: *Zaspiak bat;* il lui en jouait souvent des passages, mais après maintes recherches, Ravel, répugnant à enlever la simplicité de leur couleur natale aux chants du terroir, abandonna le *Concerto:* « On ne doit pas traiter ainsi les chansons populaires, déclarera-t-il plus tard au père Donostia, l'éminent spécialiste de la musique basque; elles ne se prêtent pas à des développements [1]. »

Plusieurs de ses thèmes lui serviront dans le *Concerto en sol* pour piano.

Tous les proches de Ravel ont connu aussi l'ardent désir qu'il avait de mettre en musique les *Fioretti* de saint François d'Assise; il fut un moment de sa vie où il ne parlait que de ce projet; lui, pourtant incroyant, avait une passion pour ce livre. Le poëte Canudo devait en faire l'adaptation.

Ayant esquissé son travail, il en joua quelques pages à Manuel de Falla (c'était l'époque de *Daphnis*) qui, dans un émouvant hommage à Ravel, écrivait dernièrement: « Je songe à saint François d'Assise dont, si je me souviens bien, il avait été jusqu'à ébaucher une partie: celle du *Sermon aux Oiseaux.* C'est un grand dommage que des travaux de nécessité urgente nous aient privés d'une musique qui eût été, sans doute, grâce à cette pure et sereine expression si particulière à Ravel, la plus franciscaine de celles qu'a inspirées le Poverello [2]. »

La seconde partie et le *Finale* de *Ma Mère l'Oye* seraient, d'après la croyance de Falla, inspirés par ses esquisses de saint François.

[1] Roland-Manuel, *A la Gloire de Ravel.*
[2] *R. M.*, 1938.

Parmi les grandes œuvres délaissées, une des plus travaillées fut *La Cloche engloutie*, opéra en cinq actes de Gerhart Hauptmann (traduction de H.F. Hérold): « J'attends un piano pour me remettre à la *Cloche* momentanément interrompue, écrivait-il à son ami Maurice Delage, en août 1906. J'espère qu'un fichu mal blanc au doigt, pigé je ne sais où, et qui me fait horriblement souffrir, ne va pas m'empêcher de travailler. Ce ne serait pas à faire. Songez qu'il y a déjà, en plus de ce que vous connaissez du premier acte, une grande partie du second [1]. »

En dépit de ce travail accompli, *La Cloche engloutie* ne vit jamais le jour. Le livret de Gerhart Hauptmann avait suggéré au musicien des visions grandioses d'usines et de machines. On peut déplorer que cette musique « d'avant-garde » (c'était bien avant l'engouement pour les locomotives et les bruits de moteur) ait été perdue; pourtant, Roland-Manuel nous rassure: « Les éléments en ont été repris dans le second acte de *L'Enfant et les Sortilèges*, entre autres le thème de l'arbre et le chœur des grenouilles...»

Bien que très avancé dans sa réalisation, le ballet de *Morgiane* n'était pas le plus grand dessein de Ravel; depuis bien des années il ne parlait à ses amis que de sa future *Jeanne d'Arc* d'après Joseph Delteil. Si la musique n'en était pas écrite, le plan de l'ouvrage était tracé... Comme je m'étonnais que le roman de Joseph Delteil eût pu satisfaire pleinement ses goûts raffinés, il me répondit: « Justement, je veux faire ressortir la simplicité campagnarde de Jeanne, le côté rude de la guerrière. » Il devait écrire lui-même le livret — « et Delteil m'inspire ce côté *images d'Epinal* que je veux donner à mon opéra-oratorio. »

[1] *Ravel et ses Familiers*, Ed. du Tambourinaire.

Il voyait les foules, comme les chœurs antiques, massées en triangles de chaque côté de la scène et commentant l'ouvrage. Le film *Métropolis* — le succès du jour — l'avait vivement frappé par la nouveauté de ses mouvements de masses humaines.

Le musicien aurait aimé montrer l'opposition entre Jeanne-enfant et Jeanne-soldat, et parlait même de prendre deux interprètes pour incarner les deux figures.

L'idée de faire entendre au loin le *Tipperary* des Anglais, la *Marseillaise* et la *Madelon* pendant l'attaque d'Orléans, contentait son penchant pour la mystification: anachronismes à la Bernard Shaw dont la *Jeanne d'Arc* avait subjugué Ravel. (J'avais d'ailleurs l'impression que l'esprit Shaw supplantait doucement l'esprit Delteil.)

Voici, résumés, d'après nos conversations et des aperçus qu'il donna sur ce sujet à son ami Jacques de Zogheb, les tableaux musicaux que Ravel pensait tirer du roman de Delteil:

Jeanne avec ses Moutons — La Cour — Rencontre avec le Roi — Siège d'Orléans — Prise d'Orléans — Le Jugement devant les Prêtres français et les Fonctionnaires britanniques (musique sarcastique, disait-il), enfin le Bûcher — Mort de Jeanne — et... l'Entrée au Ciel.

Un des grands soucis de Ravel était de ne pas faire figurer le Père éternel sur la scène: « Je ne peux pourtant pas l'affliger d'une grande barbe », disait-il en riant, et il avait décidé que Jeanne serait à la droite du Christ qui, lui, « n'avait pas reconnu les abus d'en-bas ». Des faisceaux lumineux auraient fait comprendre que Jeanne était au Ciel, cependant que des trompettes (celles de Fra Angelico) auraient annoncé sa venue.

Ravel rêvait de faire un « grand opéra », genre Meyerbeer

(son dernier engouement). C'est tout ce que nous avons su, car si l'écrivain se laissait aller à quelques confidences, le musicien ne parlait jamais de ses recherches; il apportait finie, sans une mesure à changer, l'œuvre travaillée et retravaillée dans le secret de la retraite.

Ravel, scrupuleux ciseleur, pensait qu'il lui faudrait dix ans pour parfaire son ouvrage. Le destin ne l'a pas voulu, qui nous a privés d'une pièce aussi importante; elle eût convaincu les hésitants qui reprochent encore à Ravel d'être un « petit maître », de n'avoir pas écrit une œuvre colossale ! Comment peut-on prétendre que la grandeur est en raison de la dimension ? Telle page de Chopin n'est-elle pas plus émouvante que toute une symphonie, telle mélodie de Chabrier plus incisive qu'un morceau d'opéra ?

« Le commun des mortels méprise facilement la grâce, disait Stendhal, c'est le propre des âmes vulgaires de n'estimer que ce qu'elles craignent un peu. »

Et c'est le propre de l'indigence que de recourir à la boursouflure des thèmes, aux développements étirés, aux bruits assourdissants d'orchestre qui peuvent donner l'illusion de la puissance. Mais comment faire comprendre au public qu'il ne faut pas confondre grandeur et grandiloquence ?

Seule, la maîtrise sait exprimer avec modestie une mélodie intense et ramassée. Ravel est d'essence riche, le délayage n'est pas dans sa manière. D'ailleurs, comment qualifier de « petites » des œuvres telles que *Daphnis et Chloé*, la *Rapsodie espagnole*, les deux *Concertos* pour piano, sans compter toute la musique de chambre, monument d'équilibre et d'architecture, *L'Heure espagnole* et *L'Enfant et les Sortilèges* dont le *Finale* atteint aux plus hauts sommets de la musique classique.

« Comme Nietzsche eût aimé la comédie que nous joue Ravel, dit si bien Fred. Goldbeck; inverse de celle de Wagner, et qui consiste à paraître toujours moins munificent, moins ému, moins profond que l'on n'est, et à offrir des perles sous le déguisement de la verroterie et des joyaux pour des hochets. Et il est facile d'imaginer combien l'art de Ravel offense ceux qui aiment le pittoresque, le romantique, le solennel [1]. »

Depuis sa mort, l'œuvre de Ravel a grandi encore; les musiciens ont compris que la perfection de la forme, la volonté de style, la mélodie incomparable que dispensent toutes ses compositions sont l'apanage du génie. On nous a trop souvent parlé de la « sorcellerie » ravélienne, de sa lucidité « d'horloger »; Ravel, derrière sa pudique réserve, cachait un cœur, et sa perfection artisanale ne doit pas nous empêcher d'en percevoir les battements; le souci du détail minutieux aurait peut-être amenuisé sa musique si la flamme intérieure n'avait voilé « cette science » de son écharpe de feu; et comment expliquer l'éblouissement de ses jeux d'eau, de ses ruissellements sonores s'ils n'étaient nés d'une source ?

Ravel, malgré son goût du paradoxe — ne répétait-il pas avec insistance la théorie d'Oscar Wilde: «La nature imite l'art»? Ravel, à son insu peut-être, acceptait l'inspiration.

Parfaite seulement, sa musique n'aurait pas sur nous cet ascendant; la trouver insensible parce que trop ciselée, me semble une grossière déformation de l'esprit.

« On dirait une rose artificielle ! » s'exclame le sceptique devant une fleur trop belle.

Et que vient-on nous parler de sécheresse ? La musique

[1] *R. M.*, 1938.

de Ravel est toute sensualité harmonique; sensualité plus rude dans ses dernières œuvres, mais qui, tout à coup, envahissant la mélodie la plus simple — comme dans les *Madécasses* — nous la montre nue et impudique. L'orfèvre Ravel est ici dépassé par le Ravel inspiré.

Beaucoup de musiciens ont trouvé dans les dernières compositions de Ravel une désespérance qu'ils attribuent à sa maladie. Ainsi Jankélévitch écrit, à propos du thème de l'arbre dans *L'Enfant et les Sortilèges:* « Ce thème végétal, ce bois qui gémit n'a-t-il pas quelque chose de déchirant qui fait mal [1] ? » De même, Gil-Marchex commente une phrase du *Concerto en sol* pour piano: « Pour ceux qui ont connu et compris les anxiétés de Ravel en ces dernières années, ce bref passage singulièrement confidentiel a quelque chose d'atrocement inexprimable [2]. »

Et toujours dans ce même sentiment, Gabriel Marcel est profondément touché par l'*Andante* du *Concerto* pour piano: « Tout se passe ici, écrit-il, comme si le musicien ne pouvait plus se défendre d'exprimer, par delà tous les divertissements où il s'est complu et comme retranché, l'insondable tristesse que lui inspire une réalité dont il ne sait plus détacher son regard [3]. »

Je ne crois pas cependant que, dans le moment où il écrivait encore de la musique, Ravel pressentît sa fin dramatique; simplement, avec les années et l'inquiétude, le ton persifleur faisait place à des pensées plus humaines; l'ironie — son masque — ne voilait plus que rarement la tristesse et la désillusion.

Au contraire, je l'ai toujours vu, espérant la guérison;

[1] *Ravel*, déjà cité.
[2] *R. M.*, 1938.
[3] Ibidem.

dès qu'il rencontrait un vieux camarade, il lui parlait de sa fatigue mais avec l'espoir de la surmonter; le jour des obsèques de Paul Dukas (mai 1935), il annonçait à Charles Koechlin: « J'ai noté un thème, je puis encore écrire de la musique. »

Quelques années plus tard, la réalité lui devint plus cruelle, un concert de ses œuvres le laissait pantelant d'angoisse: « Maintenant, c'est fini pour moi », avouait-il à son ami Louis Aubert, lors d'un dernier festival Ravel. Et cet homme qui, en pleine création, rejetait si facilement ses derniers-nés pour ne penser qu'à ses futurs travaux, paraissait stupéfait d'avoir écrit de si belles choses.

Seul de tous les projets, *Morgiane*, son ballet-opéra pour Ida Rubinstein, prit corps; presque toute la partition était conçue, mais le musicien ne put fixer d'une main précise les notes éparses, encore vivantes en son pauvre cerveau déficient; aucun de ses disciples n'eût osé entreprendre une collaboration en vue de terminer l'ouvrage, les idées du musicien étant bien connues à ce sujet: ne lui avait-on pas demandé, à lui, de compléter *Briséis*, la partition inachevée de Chabrier ? Il avait refusé, prétendant qu'il était inintéressant de « refaire du Chabrier ».

Pauvre cher Ravel ! Je le vois, je l'entends encore (déjà bien malade), me racontant la fin tragique de Chabrier: « C'est horrible, n'est-ce pas, me disait-il, cet homme qui assiste à la représentation de *Gwendoline* sans reconnaître sa musique ? »

Ravel reconnaissait la sienne, mais c'était plus tragique encore, car chaque nouvelle audition le trouvait plus effaré et plus certain de sa déchéance:

« Jamais je ne pourrai plus écrire ça, disait-il balbutiant, c'était beau... c'était beau tout de même... »



Projet pour la *Jeanne d'Arc* de Ravel
(Dessin de Luc-Albert Moreau)



La Fête étrange *(Le grand Meaulnes)*
(Lithographie de Luc-Albert Moreau)

CHAPITRE XI

LA MALADIE — LA MORT

Mon souvenir m'impose un Ravel fringant, jeune, caustique et tendre, et cette image, au fond de moi, demeure si vivace, qu'elle voile avec miséricorde le Ravel douloureux des dernières années. Pourtant, il faut dire la vérité dramatique de sa fin, ne serait-ce que pour en souligner la grandeur; il faut que les fervents du musicien sachent la détresse morale dans laquelle il se débattit pendant près de quatre années. Ravel a souffert avec un courage muet qui défia jusqu'au bout le Destin. Comme Schumann, Beethoven et quelques grands élus, Ravel a payé sur terre la faveur d'être immortel.

Dans une pénétrante étude sur le musicien, Vuillermoz écrit: « Maurice Ravel a connu le supplice d'être muré vivant dans un organisme qui n'obéissait plus à son intelligence. Il regardait avec désespoir vivre en lui un étranger, à la destinée duquel l'enchaînait un maléfique sortilège. Il fut comme certains personnages légendaires de l'antiquité, foudroyé sur terre par la vengeance des dieux jaloux. Quel nouveau Sophocle osera écrire cette moderne tragédie ? »

Tragédie... véritable tragédie qui frappait ses proches presque autant que lui-même. Bien des années avant sa

mort, les amis du grand musicien s'étaient inquiétés de petites distractions trop renouvelées et de certaines lenteurs de gestes inaccoutumées.

Déjà, en 1926, il écrivait sous couleur de plaisanterie à Roland-Manuel:

« Ici, cela va assez bien: ma gouvernante s'est tordu le pied, l'un de mes petits Siamois, le plus vigoureux, qui bâfrait comme un goret, y a gagné une gastrite et son « maîmaître » est guetté par l'anémie cérébrale ou le gâtisme. A vous tous, les plus affectueuses de mes dernières pensées lucides. »

Malgré le ton ironique qui lui était familier, on sent que cette lettre est le reflet de la fatigue qui le tourmente. En 1928, Ravel, après avoir terminé sa *Sonate* violon-piano, éprouva une grande lassitude; lui, si vaillant, se plaignait, sérieusement cette fois, d'anémie cérébrale et d'amnésie: il en rendait responsables ses insomnies persistantes.

Je me souviens d'un concert où le maître accompagnait sa *Sonate* au piano; je le trouvai si étrange, si « perdu » devant sa musique, que je demandai à M. Mangeot, directeur de l'Ecole normale, l'autorisation de téléphoner notre inquiétude à mon vieil ami le professeur Pasteur Vallery-Radot: « Si Ravel accepte, me dit-il, venez tout de suite après le concert. » Ravel, ne demandant qu'à être soigné pourvu qu'il ne s'occupât d'aucun détail matériel, voulut bien m'accompagner chez notre ami. Après toutes les formalités d'usage et quelques jours d'examens, le Dr Vallery-Radot recommanda le repos à Ravel pendant un an. Il avait tout de suite discerné que cette fatigue prétendue passagère était beaucoup plus grave que nous ne le pen-

sions. Heureusement, Ravel devait partir pour l'Amérique, voyager, ne pas composer pendant trois mois, au moins.

Trois mois dérobés à sa désobéissance ! Il fallut s'en contenter.

Se croyant guéri, au retour d'Amérique, Ravel ne tint plus compte des recommandations du médecin; il composa jusqu'en 1932: *Boléro*, ses deux *Concertos* pour piano et les chansons de *Don Quichotte à Dulcinée*. Mais en 1932, un accident d'auto l'obligea à s'aliter quelques jours: un pansement autour de la tête, quelques dents cassées, et beaucoup plus de « choc » qu'on ne l'avait imaginé tout d'abord. Cet accident contribua-t-il à aggraver les malheureux symptômes ? Le professeur Clovis Vincent, qui l'opéra plus tard, affirma qu'il n'en était rien. Pourtant, le mal empira de mois en mois à dater de ce jour. Ravel alors essaya tout... électricité, rééducation, piqûres, suggestion, chaque ami proposait le sûr moyen de guérison, et Ravel, en désespéré, se lançait dans les cures les plus invraisemblables.

Si la musique le sollicite encore, les premiers « manques » causés par la maladie se font plus impérieux; les mots voulus s'arrêtent sur les lèvres, certains gestes hésitent avant d'obéir au cerveau. Je supplie Ravel de retourner chez le Dr Vallery-Radot qui le premier vit si clair, et voici la lettre que je reçus, après notre dernière visite en janvier 1934:

« Si tu vois le frère de Maurice Ravel, dis-lui, sans toutefois l'effrayer, car il me semble extrêmement affectif, que je suis bien tourmenté de son frère. Je lui ai fait faire de nombreux examens pour être sûr de ne pas laisser passer une lésion quelconque: il n'y en a pas; mais il présente un état de fatigue intellectuelle très tourmentant. Il faut

absolument — et insiste là-dessus auprès de Maurice Ravel — qu'il se repose complètement pendant de longues semaines et pour cela il ferait mieux d'aller chez des amis dans le Midi, ou d'aller à la montagne, etc... »

Hélas ! le mal s'aggravait et chaque jour nous apportait une preuve de son implacabilité: je rencontrai à Montfort-l'Amaury — en un moment où ses proches espéraient encore — Jacques de Zogheb qui se précipita sur moi, affolé: « C'est affreux, me dit-il, que faire? Ravel ne peut plus écrire son nom, mon fils Philippe a voulu ce matin lui faire signer une photographie; il a dû demander à un ami présent de l'aider... il était désespéré ! »

Ce fut la première grande trahison de son cerveau.

Hélas ! Que de signatures lui avons-nous épargnées lors des derniers concerts, quand, à chaque sortie triomphale, des jeunes gens impatients se précipitaient vers lui, leur stylo tendu comme un poignard ! Il passait comme un automate, sans les entendre, ayant l'air d'un homme dédaigneux alors que son cœur devait éclater d'amertume.

Au début de sa maladie, Ravel se cabra, s'impatientant quand nous ne trouvions pas les noms propres qu'il cherchait, puis sa douleur devint plus secrète... il n'aima plus que sa solitude. Je le vois encore, à Montfort-l'Amaury, assis dans un fauteuil, sur le fameux balcon dont il aimait tant la vue, le regard lointain, perdu... et comme je m'inquiétais: « Que faites-vous là, cher Ravel ? » il me répondit simplement: « J'attends. »

Et ce fut le drame pendant quatre ans. Il attendait... Il attendait le miracle qui lui rendrait sa prodigieuse faculté de travail: « J'ai tant de musique dans la tête », répétait-il sans cesse.

Jacques de Zogheb, à cette époque, le voyait chaque jour: « A partir de ce moment, écrit-il, et jusqu'à sa mort, qui eut lieu en décembre 1937, Ravel devait entrer lentement dans la nuit. Ce ne fut plus qu'une agonie dont il fut, tout ensemble, l'acteur et le principal spectateur. Il put, avec sa claire vision, son impitoyable critique de soi-même, noter, jour par jour, heure par heure, cet effondrement, cette diminution de son être qui ne le lâchèrent qu'au tombeau. Ce fut un chant funèbre dont il nota, à coup sûr, toutes les mesures sans pouvoir en exprimer une seule.

» Il fut le musicien, mais cette fois silencieux, de sa mort vivante et, son *Requiem*, il l'entendit, esprit éveillé, avec son orchestre invisible — que lui seul percevait — de fifres assourdis et de tambours voilés [1]. »

Quand la maison lui semblait trop hostile, il se réfugiait dans sa forêt... Là, seulement, il oubliait un peu ses angoisses et semblait participer à l'existence des choses de la terre. Marchant à grandes enjambées, il retrouvait sans peine ses coins préférés, ressassant dans sa pauvre tête les thèmes emprisonnés qui ne trouvaient plus le chemin de la vie... Là, seulement, il croyait aux raisons qu'il avait d'espérer; les senteurs des herbes, une plante dont il surveillait l'éclosion, les appels des oiseaux, un coin de ciel transparent apaisaient momentanément son supplice: je l'ai vu, déjà très malade, jouer des heures avec de jeunes chats et faire des bouquets pour égayer sa maison.

Mais à Paris, il paraissait « traqué »; il cherchait refuge dans des maisons amies, y apportant son inquiétude sans y trouver le calmant qui aurait rendu sa vie moins misé-

[1] Jacques de Zogheb, Notes inédites.

rable. Que d'amitiés s'offrirent pour panser les blessures ! M. et Mme Jacques Meyer — nouveaux amis pourtant — profondément troublés par ce désarroi, lui offrirent plusieurs étés l'hospitalité dans leur propriété du Touquet. Manuel Rosenthal, son dernier élève, venait très souvent avec sa jeune femme et son fils le distraire à Montfort, son ami Léon Leyritz ne savait qu'inventer pour lui rendre les heures plus douces et les Maurice Delage souffrirent ses maux presque autant que lui-même. Nelly Delage passait de longs moments à tâcher de le faire écrire, contrefaisant son écriture pour mieux l'inciter à copier; Maurice Delage essayait d'accrocher son attention par des accords et lui faisait reprendre l'harmonie.

Hélas ! Maurice Delage s'épuisait en efforts vains tandis que Ravel, lucide, pleurait...

Malgré sa maladie, Ravel savait apprécier la bonté, la tendresse qu'il trouvait chez ces amis de toujours, et quand il gagnait, pour quelques jours, sa petite chambre d'Auteuil où, près du lit, ses pantoufles et son pyjama l'attendaient, un sourire encore errait sur son visage.

C'est Lucien Garban, fidèle et ancien ami, qui voulut bien s'occuper des intérêts de Ravel chez son éditeur Durand; Garban répondait à toutes les lettres et renvoyait les indiscrets, car l'allure jeune et trompeuse du maître ne lui épargnait ni les solliciteurs ni les admirations abusives. Garban, musicien parfait, ancien camarade de Ravel chez Fauré, avait le tact nécessaire pour « parer » aux attaques les plus agressives telles que déformations et arrangements de sa musique déjà consacrée. Chacun s'ingéniait à aplanir les difficultés qui, chaque jour, s'accumulaient devant le musicien.

Le plus grand plaisir de Ravel était de voir son frère;

il restait des heures auprès du téléphone de peur de manquer un message d'Edouard.

— Croyez-vous qu'il va venir aujourd'hui ? demandait-il, anxieux... et quand Edouard venait le chercher à Montfort, il pouvait encore être joyeux; mais il s'inquiétait quand son frère ne lui donnait plus de ses nouvelles; il en fut toujours ainsi. En juin 1916, pendant la guerre, Maurice écrivait à sa marraine, Mme D.: « Vous ai-je dit que j'avais reçu une lettre d'Edouard ? Ma foi, j'en suis si content que je peux bien vous le redire ! »

Et savez-vous comment se traduisait cette affection assez rare entre frères ? Accolades ? Transports ? Que non ! Ils se tiraient mutuellement une petite mèche de cheveux sur le devant du front ! Mais la chaleur du regard devait les rassurer sur la persistance de leur tendresse.

« Les frères en race », comme aimait à dire Ravel le basque, étaient bien de leur pays.

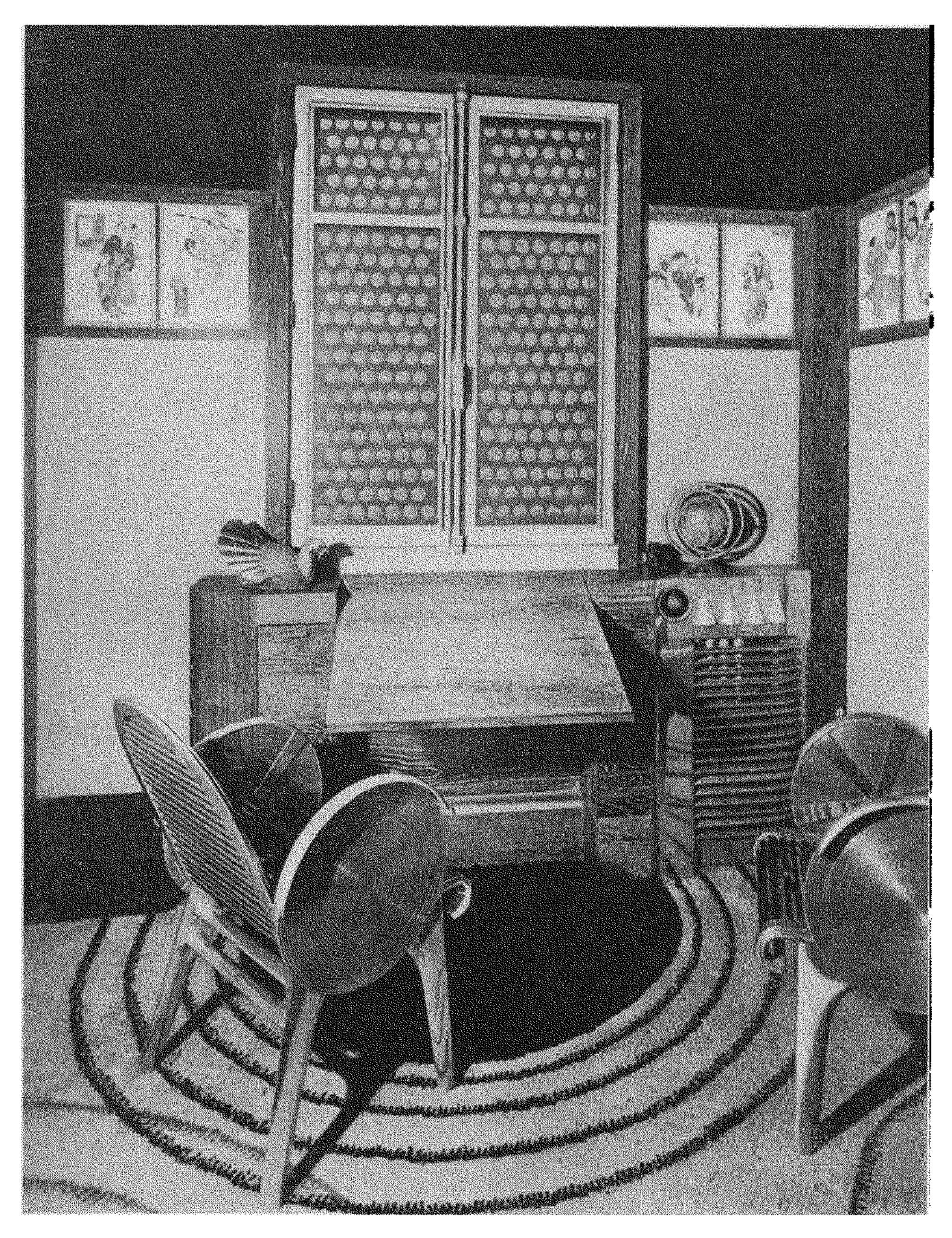
Ravel, malgré sa fatigue, venait souvent à Paris. Sa gouvernante fidèle, Mme Reveleau, qui le soigna jusqu'au dernier jour avec un fervent dévouement, le conduisait au car de Montfort, et nous allions l'une ou l'autre de ses amies le cueillir à la Porte Maillot. Il fallait « prendre un verre » au café du coin, et le mener chez son frère à Levallois, dans cette chambre où il ne s'installa jamais qu'à moitié — même bien portant — son travail le réclamant toujours à Montfort. Pourtant, avec quelle impatience il attendit cette chambre ! Conçue par son ami Leyritz — fin décorateur quand il abandonne le ciseau de sculpteur — elle semblait figée dans l'attente d'une présence qui l'eût fait vivre; un grand lit-divan, encastré dans un bois très clair formait bibliothèque, tandis que le bois contournant le mur se métamorphosait en bar ! C'était un vœu formulé depuis

bien longtemps, il fallait un bar dans la chambre avec les deux ou trois tabourets hauts sur pieds consacrés, le « shaker », les grands verres et de multiples boissons.

Inutile de dire que ce bar ne fut jamais utilisé et que le grand « raout » que nous devions organiser pour pendre la crémaillère resta toujours dans les projets irréalisés; c'est le projet et son mystère que Ravel aimait...; la réalisation, fût-elle d'une fête, commençait à l'inquiéter; il faudrait écrire, envoyer des invitations, être sûr *d'être là* à telle date précise, acheter des verres, etc. Pourtant, que de programmes avons-nous élaborés autour de cette « première audition » !

Un petit cabinet d'attente accédait à la chambre — contre-plaqué gris, coffret de bois précieux; Ravel l'avait paré de meubles extrêmement « dentiste », en nickel, avec des tapis ronds qui semblaient découpés dans l'acier. Une idée très ingénieuse lui avait fait masquer la vue des cheminées de Levallois par de petites vitres concaves (venues d'Autriche, je crois) qui rapetissaient les perspectives jusqu'à les déformer complètement; ainsi, ce paysage d'usines industrielles, à travers ces minuscules vitraux ronds, se transformait-il au gré de ses caprices imaginaires.

Ravel, très sensible à la mode, avait une certaine prédilection pour le surréalisme. Ne cherchant pas à pénétrer les raisons profondes des jeunes garçons qui voulaient changer l'univers, il trouvait simplement, dans ce nouveau langage, matière à rêveries; son inépuisable curiosité esthétique était contentée par quelques trouvailles alléchantes; ainsi avait-il acheté une des dernières créations de Bolette Natanson qui dispensait le rêve avec les choses les plus simples du monde: madrépores, coraux, coquillages, algues dorées, fossiles précieux ou squelettes trans-



Petit studio de Ravel décoré par Leyritz à Levallois

(PHOTO JEAN COLLAS)



Maurice Ravel sur son lit de mort

(Dessin de Luc-Albert Moreau)

parents de feuilles de peuplier que la créatrice semblait faire revivre pour l'éternité.

Ravel fut émerveillé par un de ces objets — sous globe, servant de fond à l'évocation de la flore sous-marine, deux pans de verre obliques, bleu et rose, projetaient leur lumière factice sur un profil d'ammonite nacrée. Le coquillage coupé reposait sur une algue aux mille dentelures. Ravel ne put résister au plaisir de l'acheter pour sa chambre où la lumière du plafond, cachée dans un immense cercle argenté, devait envoyer les reflets de la mer sur le fossile rare.

Pas de peintures au mur, des gravures japonaises et quelques photos de Man Ray.

Mais cette chambre ne put vivre sans le poëte qui la voyait si belle. A mesure que la réalité se faisait plus douloureuse, « l'œuvre d'art » se détachait du musicien; ainsi, ne trouva-t-il sa consolation que près de la nature et dans sa forêt de Rambouillet.

Colette, voisine campagnarde de Ravel, ne l'avait pas aperçu depuis des mois; elle fut atterrée la dernière fois qu'elle le rencontra aux Mesnuls, si lointain... déjà presque irréel...

« Un dimanche, écrit-elle, ses pas trouvèrent sans effort la petite route qui relie Montfort au hameau des Mesnuls, et il arriva chez Luc-Albert Moreau après le déjeuner.

» Maigre, gris blanc comme le brouillard, il savait encore sourire. Il dit, en me voyant: « Tiens, Colette », d'un ton naturel. Mais il ne s'efforça plus guère de parler et, assis parmi nous, il avait pourtant l'apparence d'un être qui d'un instant à l'autre risque de se dissoudre. Il ressemblait au Ravel vivant comme lui ressemble le portrait que Luc-Albert Moreau fit de Ravel mort: un grand nez corrigé

déjà par l'invisible main, le menton de Dante, la barbe vigoureuse et mal rasée des morts, une ombre accrue sous l'orbite et la racine du nez [1]. »

Après la visite aux Mesnuls, Ravel nous quittait, voulant faire la route à pied jusqu'à Montfort; nous le menions sur le chemin, et l'œil angoissé ne pouvait se détacher de cette silhouette fragile que la route semblait engloutir en le dérobant à notre vigilant regard.

Et il se retrouvait seul dans sa demeure...

Pourtant, Jacques de Zogheb, fidèle ami, le visitait chaque jour, environ six heures du soir; il sonnait au « Belvédère », et Ravel accourait vers le sauveur qui venait l'arracher à sa terrible solitude:

« Qu'il pleuve, vente ou neige, écrit J. de Zogheb, chaque jour, de cinq à huit, j'allais chez Ravel. Sitôt que la sonnette retentissait, le demi-dieu foudroyé de la musique se précipitait vers la porte. Et là, avec des gestes saccadés et gourds, faisant aller le loquet dans tous les sens et le verrou dans le mauvais, tâchait d'ouvrir. Puis il appelait Mme Reveleau et, à travers des imprécations énervées à quoi répondaient des glapissements éperdus, le battant de la porte s'ouvrait enfin ! Alors le visage de Ravel s'apaisait. Une immense bonté tombait de ses yeux fins. Je le prenais par le bras et nous passions dans le salon gris et rouge. Je m'asseyais sur un canapé, il s'allongeait dans une bergère d'où l'on apercevait, par la fenêtre, le village aux yeux d'ardoise et les jardins de Montfort, morceaux de forêt dans la forêt.

» Et une question commençait, monotone: — Comment allez-vous ?... — Mal. — Avez-vous bien dormi ?... Il

[1] Ed. du Tambourinaire.

faisait non avec la tête... — Avez-vous bon appétit ?... Il disait: Oui... — Avez-vous un peu travaillé ?... Il secouait mélancoliquement la tête, et un brusque flot de larmes cachait son regard brun...

» — Pourquoi est-ce arrivé à moi ? disait-il. Pourquoi ?... Et, après un silence : J'avais écrit des choses pas mal, n'est-ce pas ?

» Je le rassurais, de mon mieux, sur son œuvre de diamant qui défierait l'injure du temps et l'outrage des hommes.

» Et le lendemain, à l'heure habituelle, je revenais, avec angoisse, poser les mêmes questions [1]. »

« Ravel a connu l'amour de la vie [2]. » ... Oui, Ravel aimait tant la vie que maintes fois il me répéta : « C'est si beau la vie, qu'il vaut mieux encore être *comme ça* et la vivre. »

Et c'est pourquoi toutes les manifestations de la nature lui semblaient merveilleuses. Il ne parlait jamais de la mort, ni de ce qu'on devrait faire s'il mourait; aucun testament, aucune lettre n'a pu renseigner ses intimes sur ses dernières volontés. Il craignait la mort encore plus que la maladie. Quand j'eus la douleur de perdre ma mère, Ravel, qui savait mieux que tout autre l'étendue d'un tel chagrin, m'écrivait : « Jusqu'au moment où c'est fini, on ne croit pas que ce sera si atroce, après, on comprend qu'on aurait préféré les garder... même dans cet état. »

Pourtant, pauvre cher Ravel, quand vos vrais amis apprirent que pour vous l'opération était décidée, ils pensèrent que vous seriez libéré de vos angoisses... C'était la

[1] Jacques de Zogheb, Notes inédites.
[2] Mirambel, *R. M.*, 1938.

guérison ou la mort... et le pire valait mieux que de voir, jour après jour, vos facultés s'amoindrir sous votre œil lucide.

La grande bataille s'est livrée, l'incomparable professeur Clovis Vincent essaya de vous arracher aux forces maléfiques. Quelques heures après l'opération, nous eûmes tous une lueur d'espoir... Vous aviez ouvert les yeux, et avec naturel, aviez pu demander votre frère. C'était un miracle ! Nous y crûmes pendant près de huit jours... Mais vous êtes parti sans vous réveiller, avec la même pudeur qui simplifia les événements les plus graves de votre vie... Votre masque s'émacia davantage, fixant l'expression noble de votre beau visage, et vos amis ne purent pleurer... Ils savaient que, pour eux, vous n'étiez pas mort et qu'ils vous rejoindraient au delà des accords et des harmonies...

Les Mesnuls, 1940-1943.

TABLEAU DES ŒUVRES DE RAVEL

1893

Sérénade grotesque, piano (inédit).

1894

Ballade de la Reine morte d'aimer (Roland de Marès), chant et piano.

1895

Menuet antique, piano (Enoch).
Un grand Sommeil noir (Verlaine), chant et piano (inédit).

1895-96

Les Sites auriculaires (2 pianos à 4 mains) :
(A) 1895 : *Habanera* (inédit);
(B) 1896 : *Entre Cloches* (inédit).

1896

Sainte (Mallarmé), chant et piano (Durand).

1898

Deux Epigrammes (Marot), chant et piano, Demets (Eschig).
Schéhérazade. Ouverture de féerie pour orchestre (inédit).

1899

Pavane pour une Infante défunte, piano (Demets).
Si morne (Verhaeren), chant et piano (inédit).

1901

Myrrha (F. Beissier). Cantate pour le prix de Rome (inédit).
Jeux d'Eau, (Demets), piano (Eschig).

1902

Alcyone (A. et F. Adenis). Cantate pour le concours de Rome (inédit).

1902-03

Quatuor à cordes, en fa (Durand).

1903

Alyssa. Cantate pour le concours de Rome (inédit).
Manteau de Fleurs (P. Gravollet), chant et piano (Hamelle).
Schéhérazade (Tristan Klingsor), chant et orchestre (Durand): a) *Asie;* b) *La Flûte enchantée;* c) *L'Indifférent.*

1905

Le Noël des Jouets (M. Ravel), chant et piano (Mathot).
Sonatine, piano (Durand).
Miroirs, piano (Demets) (Eschig): a) *Noctuelles;* b) *Oiseaux tristes;* c) *Une Barque sur l'Océan;* d) *Alborada del Gracioso;* e) *La Vallée des Cloches.*

1905-06

Introduction et Allegro, pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette (Durand).

1906

Les grands Vents venus d'Outre-Mer (H. de Régnier), chant et piano (Durand).

Histoires naturelles (Jules Renard), chant et piano (Durand): a) *Le Paon;* b) *Le Grillon;* c) *Le Cygne;* d) *Le Martin-Pêcheur;* e) *La Pintade.*

1907

Sur l'Herbe (Verlaine), chant et piano (Durand).

Vocalise, en forme d'habanera (Leduc).

Cinq Mélodies populaires grecques (M. D. Calvocoressi), chant et piano (Durand): a) *Le Réveil de la Mariée;* b) *Là-bas vers l'Eglise;* c) *Quel Galant;* d) *Chanson des Cueilleuses de Lentilles;* e) *Tout gai.*

Rapsodie espagnole pour orchestre (Durand): a) *Prélude à la Nuit;* b) *Malagueña;* c) *Habanera;* d) *Feria.*

L'Heure espagnole (Franc-Nohain), comédie musicale (Durand).

1908

Ma Mère l'Oye, cinq pièces enfantines pour piano à 4 mains (Durand): a) *Pavane de la Belle au Bois dormant;* b) *Petit Poucet;* c) *Laideronnette, Impératrice des Pagodes;* d) *La Belle et la Bête;* e) *Le Jardin féerique.*

Gaspard de la Nuit, 3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand: a) *Ondine;* b) *Le Gibet;* c) *Scarbo.*

1909

Menuet sur le nom d'Haydn, piano (Durand).

1910

Chants populaires, avec accompagnement de piano (Jurgenson, Durand): a) *Chanson espagnole;* b) *Chanson française;* c) *Chanson italienne;* d) *Chanson hébraïque;* e) *Chanson écossaise;* f) *Chanson flamande;* g) *Chanson russe.*

Transcription pour deux pianos à quatre mains du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy (Jobert).

1911

Valses nobles et sentimentales, piano (Durand).

1909-12

Daphnis et Chloé, symphonie chorégraphique en trois parties (Michel Fokine) (Durand).

1912

Ma Mère l'Oye, ballet (M. Ravel), (Durand).

1913

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, pour chant, piano, quatuor, 2 flûtes et 2 clarinettes (Durand): a) *Soupir;* b) *Placet futile;* c) *Surgi de la Croupe et du Bond...*

Prélude, pour piano (Durand).

A la Manière de... piano (Mathot): a) *Borodine;* b) *Chabrier.*

Orchestration du *Prélude du Fils des Etoiles*, d'Erik Satie (inédit).

La Khovantchina, de Moussorgsky (inédit).

1914

Deux Mélodies hébraïques, avec accompagnement de piano (Durand): a) *Kaddisch;* b) *L'Enigme éternelle.*

Trio en la, pour piano, violon et violoncelle (Durand).

Orchestration du *Carnaval*, de Schumann (inédit).

1915

Trois Chansons (M. Ravel), chœurs mixtes sans accompagnement (Durand): a) *Nicolette;* b) *Trois beaux Oiseaux du Paradis;* c) *Ronde.*

1917

Le Tombeau de Couperin, suite pour piano (Durand): a) *Prélude;* b) *Fugue;* c) *Forlane;* d) *Rigaudon;* e) *Menuet;* f) *Toccata.*

1918

Orchestration du *Menuet pompeux*, de Chabrier (Enoch).

1919

Frontispice, pour piano à 4 mains (Feuillets d'art).

1919-20

La Valse, poème chorégraphique pour orchestre (Durand).

1920-22

Sonate en quatre parties, pour violon et violoncelle (Durand).

1922

Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré, pour violon et piano (Durand).
Orchestration des *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky (Editions russes de musique).

1923

Orchestration des *Sarabande*, *Danse*, de Claude Debussy (Jobert).
Orchestration des *Nocturne*, *Etudes*, *Valse*, de Chopin (inédit).

1924

Ronsard à son Ame (Ronsard), pour chant et piano (Durand).
Tzigane, rhapsodie de concert pour violon et piano-luthéal (Durand).

1920-25

L'Enfant et les Sortilèges (Colette), fantaisie lyrique en deux parties (Durand).

1925-26

Chansons madécasses (Farny), pour chant, flûte, violoncelle et piano (Durand): a) *Nahandove;* b) *Aoua;* c) *Il est doux.*

1927

Rêves (L.-P. Fargue), chant et piano (Durand).
Sonate, en trois parties, pour violon et piano (Durand).
L'Eventail de Jeanne, fanfare (Heugel).

1928

Boléro, pour orchestre (Durand).

1931

Concerto, pour main gauche, piano et orchestre, en 3 parties (Durand).
Concerto, en 3 parties, pour piano et orchestre (Durand).

1932

Don Quichotte à Dulcinée (Paul Morand), chant et piano (Durand): a) *Chanson romantique;* b) *Chanson épique;* c) *Chanson à boire.*

INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Imprimé en Suisse.

LE BON A TIRER DE CE LIVRE A ÉTÉ DONNÉ LE QUINZE NOVEMBRE MIL NEUF CENT QUARANTE-CINQ, A L'IMPRIMERIE KUNDIG, A GENÈVE, POUR UN TIRAGE DE TREIZE MILLE HUIT CENT QUATRE-VINGT-UN EXEMPLAIRES, PAR LES ÉDITIONS DU MILIEU DU MONDE.

Dixième mille